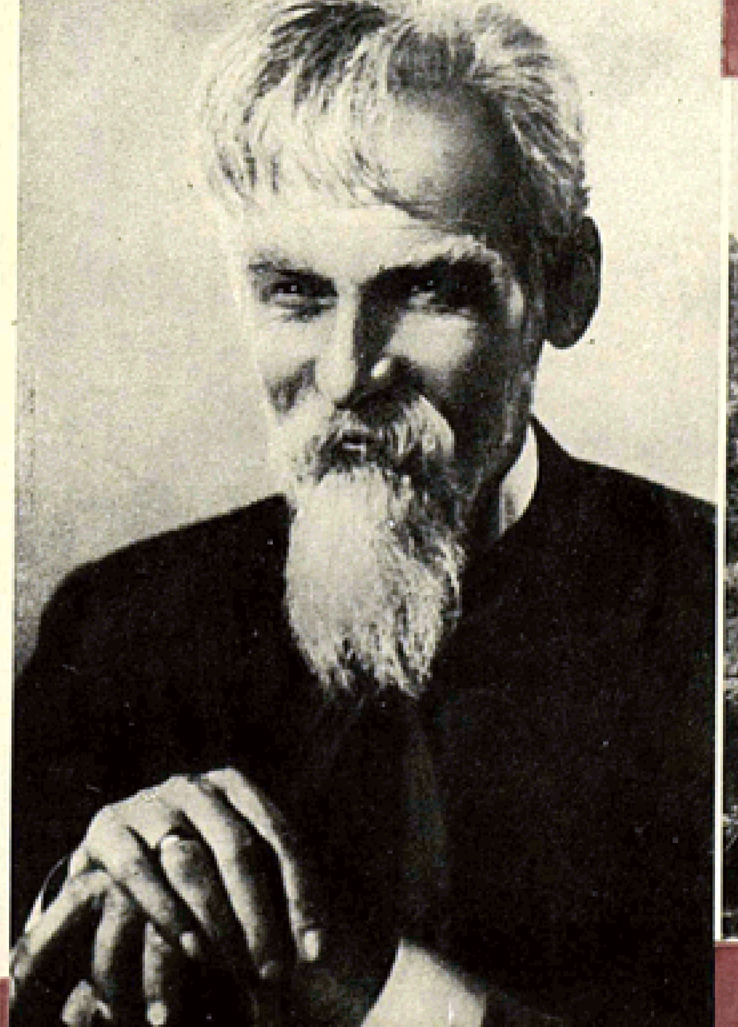
ИСКУССТВО КИНО

5
1964



Николаю Константиновичу Черкасову за исполнение роли Дронова в художественном фильме „Все остается людям" присуждена Ленинская премия за 1964 год.

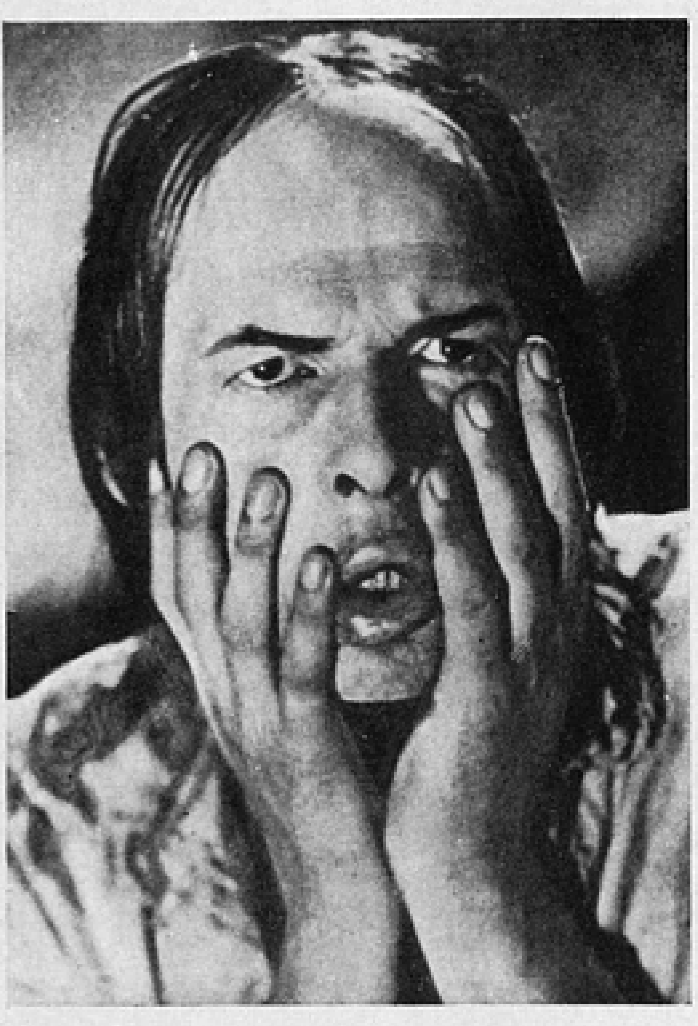
Парикмахер Шарль
(«Поэт и царь», 1927)

Пат («Мой сын», 1928)

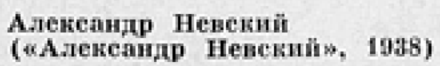
Колька Лошак
(«Горячие денечки», 1935)

Жак Паганель
(«Дети капитана Гранта», 1936)

Билли Бонс
(«Остров сокровищ», 1937)



Алексей
(«Петр Первый», 1937)

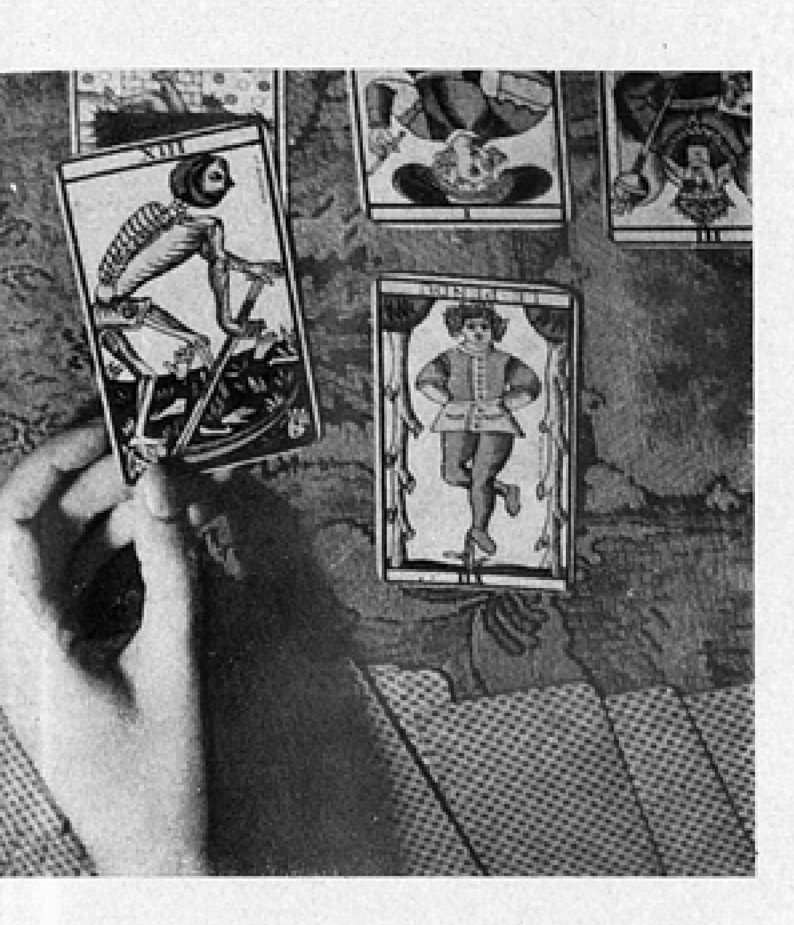


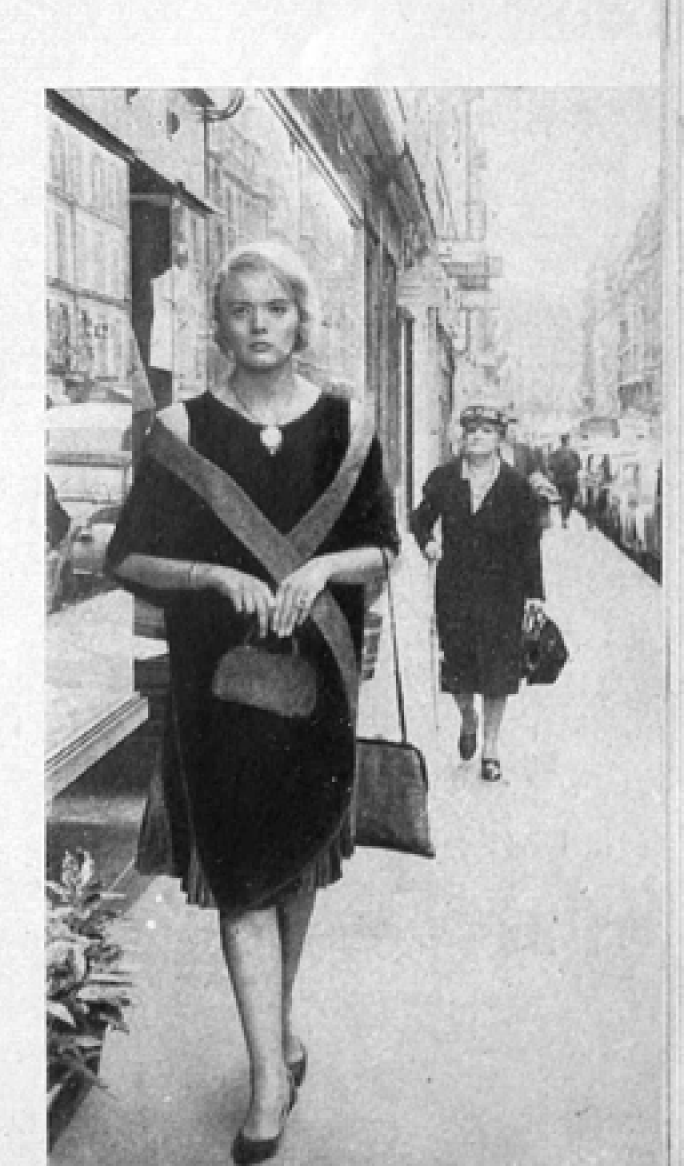
Александр Невский
(«Александр Невский», 1938)

Содержание

На первой странице обложки (сверху вниз) Н. К. Черкасов в ролях: академика Дронова («Все остается людям», 1963); профессора Полежаева («Депутат Балтики», 1936); Ивана Грозного («Иван Грозный», 1945); Дон-Кихота («Дон-Кихот», 1957).

Французские кинематографисты Аньес Варда, Крис Маркер и Жак Реми во время их недавнего пребывания в Москве посетили редакцию журнала «Искусство кино». На нашей вклейке — кадры из показанных ими фильмов. На этой странице — кадры из фильма «Клео с 5 до 7», поставленного Аньес Варда (на снимке справа: рабочий момент, крайняя слева — режиссер Аньес Варда). В главной роли — Корини Маршан.

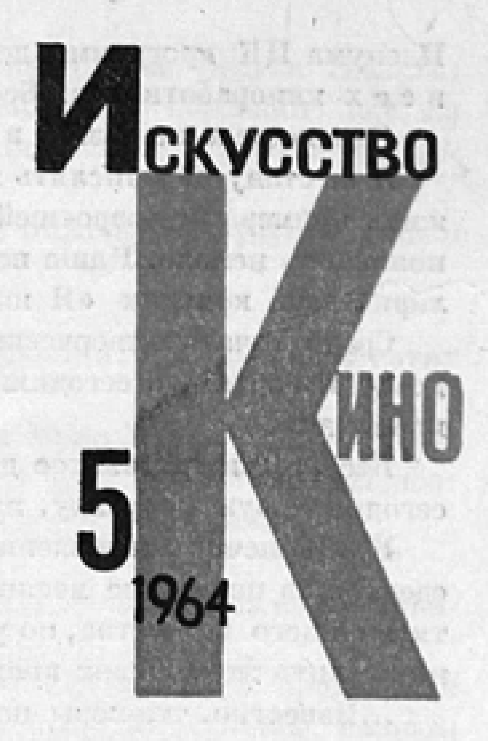




Кадры из фильмов Криса Маркера (сверху вниз): «Прекрасный май», «Куба — да», «Взлетная площадка»

Кадр из фильма «Зонтики Шербура» режиссера Жака Реми

Кадр из фильма Аньес Варда «Привет, кубинцы!»



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
и
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 34-й

Иван ПЫРЬЕВ,

председатель Оргкомитета
Союза работников кинематографии СССР

Путь в завтрашний день

Совсем немного времени — чуть более года — прошло после встреч руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства.

Небольшой, казалось бы, срок, но первые отрадные сдвиги уже произошли и происходят в каждом из искусств. Они показывают, какую пользу принес дружеский, откровенный, требовательный разговор партии с художниками, нацеливший их на решение самых важных и неотложных задач искусства в пору строительства коммунизма. Проверьте ваше оружие, чтобы в нем не завелась ржавчина!— говорит нам партия.— Храните и развивайте принципы, в которых заключена жизненная сила нашего искусства, принципы партийности, народности, социалистического реализма! Партия своевременно напомнила, что нет и не может быть мира или перемирия в нашей бескомпромиссной битве с буржуазной идеологией. Партия бережно помогла нам исправить ошибки, рассеять заблуждения, предотвратить творческие промахи, чтобы наше искусство еще вернее и быстрее двигалось вперед единственно правильным — ленинским курсом.

С особой остротой партия ставит перед нами задачу дальнейшего повышения художественного мастерства. Идейная убежденность и страстность, совершенство художественной формы, смелый поиск нового всегда отличали лучшие произведения нашего искусства. Партия учит нас с большей непримиримостью относиться ко всяческой серости и посредственности в искусстве, бережно поддерживать настоящее творчество, отмеченное печатью таланта и неповторимой индивидуальности художника.

Думая о той роли, какую сыграли в развитии советского киноискусства встречи на Ленинских горах и в Кремле, а затем июньский Пленум ЦК КПСС, вглядываясь в то новое, что рождается в нашем искусстве, мы имеем полное право сказать, что думы партии, ее призывы, обращенные к советским художникам, нашли горячий отклик у работников кино, у киномастеров всех поколений — от самых старых до самых молодых.

И дело не только в том (хотя это тоже немаловажно!), что и на встречах с руководителями партии и на последующих творческих конференциях, на собраниях творческого актива до и после июньского

Пленума ЦК программа действий в области кино, выдвинутая партией, встретила активную поддержку всех кинoработников. Бесспорно, такое единодушие — отрадный и важный моральный фактор!

Однако дело не только в собраниях, хороших речах или верных резолюциях.

Я не стану перечислять все новые фильмы, которые, несмотря на отдельные их недостатки, могут служить примерами возросшей общественной активности киноискусства. Таких картин за последнее время появилось немало. Наша печать уже дала положительную оценку фильмам «Тишина», «Живые и мертвые», лирической комедии «Я шагаю по Москве».

Среди начатых творческих работ — талантливо задуманные фильмы о Ленине, о важнейших событиях истории партии, о сегодняшних делах и судьбах советских людей, о советском образе жизни, действий и мышления.

Все это вместе взятое дает реальные основания говорить о том, что советское кино берет сегодня новую крутизну, продвигаясь вперед на главном направлении, указанном партией.

Но, конечно, положение дел в кино не дает нам пока что оснований кричать «ура!». О том, что сделано за последние месяцы, мы говорим, как о первых результатах важных шагов партии по развитию нашего искусства, по улучшению руководства творческим процессом. Надо еще закрепить и значительно развить этот рывок вперед.

...Известно, что меры нашей партии по укреплению идеологического фронта, по устранению ряда недостатков в развитии искусства вызвали ожесточенные нападки со стороны адвокатов буржуазной культуры. Нас атаковали и догматики и ревизионисты.

Враждебные нам круги на Западе явно надеялись, что партийная критика отдельных отрицательных явлений в нашем искусстве вызовет какие-то трещинки в отношениях между партией и художественной интеллигенцией. Всеми средствами своей пропаганды они пытались забивать клинышки между нашими художниками и Советской властью. Конечно, это были смехотворные попытки!.. Наивные расчеты этих господ рухнули — сие у них не вышло и не выйдет никогда!

Какого только вздора о нашем искусстве не доводится читать на страницах буржуазных газет и журналов, претендующих на «солидность»! Например, некоторые итальянские кинокритики крайне озабочены тем, что верность советских художников идеям коммунизма будто бы «ограничивает свободу их творческих поисков».

Попробуйте втолковать этим господам, что для советского кинематографиста Программа партии — дело всей его жизни, а не что-то навязанное извне!.. Что, борясь своим творчеством за коммунизм, он действует не по чьему-то приказу, а по зову своей души, своего ума, своей совести!.. Что именно поэтому в советском кино ширится фронт действительно новаторских поисков, не имеющих ничего общего с формалистическим кривлянием!

И какое разочарование для упомянутых господ, какая для них неприятность, когда на советские экраны один за другим выходят фильмы, которые наглядно демонстрируют новаторский подход к важнейшим темам эпохи, разнообразие и новизну художественных приемов, сюжетных форм, изобразительных решений!

И еще важный факт, связанный с вопросом о «свободе поисков». На протяжении последнего года не было ни одного — буквально ни единого — случая, когда бы какой-то мало-мальски талантливый и яркий творческий замысел советского кинематографиста был отброшен, отвергнут, забракован... А ведь надо учесть, что постановка любого фильма — кроме всего прочего — связана с немалыми денежными затратами. Скорее, иной раз можно упрекнуть наши киноорганизации в избыточной щедрости, чем в стремлении «ограничить» чьи-то творческие поиски.

А рядом другие факты, которые должны были по-настоящему тревожить тех, кто заботится о «свободе киноискусства».

Недавно у нас побывал один из самых видных французских кинорежиссеров Клод Отан-Лара. Все его рассказы об условиях творчества кинематографистов Франции — это страшный крик отчаяния. Вот несколько строк из его письма, адресованного в наш Союз кинoработников:

«...Наша профессия, эта дорогая профессия, ради которой я столько боролся на протяжении долгих лет, гибнет, непрерывно приходит в упадок, и нет, увы, никого, кто спас бы ее!..

Я же могу жить только ради этого дела, могу жить только им, ведь я его так люблю. Ради него лишь и стоит жить, дышать, надеяться... Я чувствую, что еще полон динамизма, и испытываю жгучую потребность деятельности, которой нет выхода...

Что делать?

Для постановки фильма удается собрать столь мизерные средства, что это становится смехотворным. Мы упираемся в «денежный мешок», неумолимый, алчный и жестокий. Целые дни уходят на то, чтобы приду-

мывать комбинации, которым не дано осуществиться... В наших фильмах ничего уже нельзя сказать; различные цензуры — правительственные, церковные, католические, «семейные» — обрекают нас на вульгарный и нейтральный конформизм, который усугубляет ужасные финансовые затруднения различного порядка и ухудшает состояние общего паралича..

Мы находимся в тупике, который все больше сжимается; с каждым месяцем омрачается будущее нашей работы.

Да, куда, куда же мы идем?»

И это пишет один из наиболее популярных и талантливых кинорежиссеров Франции! Каковы же при этих условиях судьбы даровитой молодежи?!

То же самое говорил и всемирно известный французский кинодокументалист Крис Маркер, который недавно гостил в Москве. Он жаловался, что не может осуществить ни одного из своих творческих планов: сам он беден, а продюсеры не желают его финансировать, предпочитая более прибыльные дела.

Вот отдельные иллюстрации к вопросу о свободе творчества.

Какими же словами выразить благодарность советских кинематографистов нашей партии за ее постоянную заботу об их творческой судьбе, ее помощь в осуществлении их идей, намерений, планов.

Да, расчеты наших зарубежных недругов на то, что перестройка идеологической работы приведет к ослаблению связей партии с художественной интеллигенцией, рухнули: произошло как раз обратное. Равным образом, рассеялись, как дым, и другие их надежды, например, такая: а не удастся ли на этом «повороте» забить клин между старшим и молодым поколениями кинематографистов, привлечь на сторону буржуазного искусства какую-то, быть может, менее политически закаленную часть нашей творческой молодежи? Но и этот номер, конечно, не прошел.

Напротив, можно сказать, что в этом году еще более окрепло единство поколений наших киномастеров, которые ищут новое в искусстве, смело развивая его лучшие традиции.

Свою искреннюю верность принципам народного, партийного искусства наша молодежь показала не только умными и страстными выступлениями на творческих собраниях и конференциях, но и новыми картинами.

Я упоминал уже о фильме Г. Данелия «Я шагаю по Москве». Эта постановка — несомненная творческая удача молодых кинематографистов.

Сейчас в наше искусство приходит новое, еще более молодое поколение киноработников, которые в прошедшем году выступили с первыми своими картинами. Успех этих фильмов вдвойне отраден, потому что в большинстве своем они созданы на студиях союзных республик. Я имею в виду такие фильмы, как, например, «Белый караван» Эльдара Шенгелая и Тамаза Мелиавы (картину, поставленную в Грузии), «Зной» Ларисы Шепитько (картину, созданную в Киргизии) и ряд других. Примечательно, что эти картины прославляют рядовых людей труда, наших современников, что они отличаются высоким уровнем реалистического мастерства.

И, наконец, несколько слов о самых молодых — выпускниках нашего киноинститута. Еще недавно нас часто огорчали дипломные работы студентов ВГИКа — поверхностные и во многом подражательные. Но посмотрите ряд сегодняшних новых дипломных работ — некоторые из них, можно сказать, входят в арсенал большого киноискусства. Одним из примеров может служить киноальманах «Юность», составленный из дипломных работ, в частности новелла «Тетка с фиалками» молодого режиссера Павла Любимова — картина, уже завоевавшая любовь зрителей. Или посмотрите интересную, глубоко самобытную картину «Состязание» — дипломную работу режиссера Мансурова, поставленную им на Туркменской киностудии! В работах молодых и самых молодых привлекает активность их идейной, моральной позиции, своеобразие почерка, верность художественной правде.

Прекрасная, талантливая растет у нас молодежь! Отрадно, что молодежь занимает все большее место в рядах нашего творческого Союза. Сегодня успех его деятельности зависит от общественной активности каждого из нас.

Работы у нашего Союза — непочатый край.

Передача творческого опыта и знаний молодежи — Высшие сценарные курсы, Высшие режиссерские курсы, сценарные мастерские... Пропаганда советского киноискусства, которая охватывает теперь уже миллионы людей... Народные кинофестивали и зрительские конференции... Движение кинолюбителей, которое принимает массовый характер... Клубы друзей кино, возникающие по всей стране... Международные связи, непрерывно растущие, ибо почти во всех странах есть аналогичные союзы... Контакты с зарубежными кинематографистами, которые надо еще шире использовать, чтобы усилить влияние наших идейных и эстетических принципов во всем мире...

Посмотришь: кажется, многое уже сделано Союзом на любом из этих направлений, но кипучая наша жизнь выдвигает все новые и новые требования, на которые мы обязаны отвечать!

Говоря о прекрасных предпосылках, которые созданы сегодня для развития киноискусства, я вовсе не хочу тем самым замазать или приуменьшить серьезнейшие недостатки, от которых нам пока не удалось избавиться. Еще много, очень много предстоит сделать, чтобы повысить общий качественный уровень наших фильмов. Искусство наше пока в огромном долгу перед народом! Хотя хороших картин стало больше, кинематографисты еще слишком часто огорчают зрителей бездарными, нудными фильмами, от которых мухи дохнут, а люди толпами бегут из кинотеатров. Все еще пачками выходят на экраны примитивные фильмы, в которых нет ни проблеска мысли и таланта,— такие, как «Стежки-дорожки» или «Двенадцать часов из жизни». С небывалой остротой стоят сегодня перед нами задачи резкого повышения художественного мастерства по всем линиям — сценарной, режиссерской, актерской, операторской...

Я говорю об этом потому, что у части работников кинопроизводства по-прежнему проявляется недооценка этих задач. Некоторые из них все еще рассуждают так: «Если картина художественно слабая, это еще полбеды. Важно, чтобы она была политически верной». Но надо ли объяснять, что слабая, плохая картина не может быть идейно верной, ибо она дискредитирует важную тему, примитивно трактует характеры и отношения людей, портит эстетические вкусы зрителей. Такая картина все равно что пушка, которая нацелена верно, но стреляет холостыми снарядами, только пугая воробьев...

На некоторых киностудиях еще наблюдается тенденция расхваливать даже не очень совершенные картины за тему, за намерения авторов... Такая практика опасна: она грозит снизить уровень нашего искусства, ослабить его воздействие на ум и сердце зрителя.

Вот почему большое принципиальное значение имеет положение, высказанное Л. Ф. Ильичевым в его выступлении по вопросам театра, опубликованном в журнале «Коммунист». Тов. Ильичев подчеркивает, что «росту театра мешают как послабления в оценке художественного мастерства произведений якобы во имя актуальности темы, так и нетребовательность к идейному уровню произведений якобы во имя их художественных достоинств». Думается, что эта очень точная мысль целиком применима и к нашему кино.

С этим же связан вопрос об оценке в целом удачных, политически актуальных картин. Конечно, мы никогда и никому не позволим разносить такие картины с узкоэстетических позиций. Это ясно и бесспорно. Но мне кажется, некоторые наши товарищи напрасно пугаются, когда при оценке даже самой лучшей картины, отмечая все ее достоинства, мы критикуем те или иные недостатки режиссерского, или актерского, или операторского мастерства. Ведь эта критика не может помешать успеху фильма, его популярности у зрителей. Но без нее, без точной, честной, объективной оценки сделанной работы невозможен рост художника да и подъем всего нашего искусства.

Хорошо, что у нас существуют уже черновые наметки перспективного тематического плана картин к 50-летию Великой Октябрьской революции. Прекрасно, что в этом плане есть большие эпические произведения об истории нашей революции, о Ленине, о Карле Марксе... Но думается, что рядом с ними должны занять свое место яркие картины о нашей современности, о советском образе жизни, в том числе и веселые картины, с живыми блестками юмора, с музыкой и песней... Ведь 50-летие Советской власти должно быть торжественным и вместе с тем очень радостным, веселым народным праздником.

Конечно, все эти вопросы связаны прежде всего с развитием кинодраматургии — делом, которое в нашем кино представляется сегодня задачей номер один.

Большую остроту приобретает сегодня и актерская проблема. У нас есть десятки и сотни даровитых киноактеров, которые не работают годами. А в то же время на многих студиях режиссеры мечутся в поисках актеров, ищут их в театрах и даже на улицах. Некоторые товарищи видят панацею от этих зол в создании театра, где могли бы играть киноактеры. Идея создания такого театра не вызывает возражений. Но надо ясно понимать, что она не решает вопроса целиком. Театр киноактера фактически существует и сейчас — киноактеры имеют возможность играть в спектаклях. Но острота актерской проблемы от этого не уменьшается. Корень вопроса состоит в том, что надо планировать творческую работу актера, надо включить артиста кино в творческую жизнь студии. Для этого пора найти четкие организационные формы.

Что касается планирования творческого труда, обеспечения высокой его интенсивности, не так уж хорошо обстоит дело и с другими творческими профессиями.

Справедливые нарекания вызывают большие перерывы в творческой работе режиссеров. Это тоже серьезный недостаток планирования.

Я отбрасываю в сторону частные случаи, когда отдельные режиссеры капризничают, отказываются от той или иной постановки без веских причин. С такими капризами надо бороться. Я говорю не об исключениях, а о положении в целом. Оно определяется тем, что, пока режиссер работает над картиной, сценарный аппарат, как правило, не обеспечивает следующей его работы, которая отвечала бы его творческому складу, его намерениям, как художника.

Легче всего в этом смысле режиссеру-ремесленнику или халтурщику: он ухватится за любой сценарий, быстро «накрутит» какую ни на есть картину, чаще всего никому не нужную, получит круглую сумму, и дело с концом. Но разве можно так работать в искусстве? И разве бывает, чтобы серьезный режиссер отказался от действительно яркого, талантливого сценария?

Мы обязаны обеспечить высокую интенсивность труда художников всех творческих профессий, особенно актеров, режиссеров и в первую очередь кинодраматургов, от которых многое сегодня зависит.

Я думаю, что при всей важности коллективного обсуждения общих идейно-творческих проблем, сейчас решает конкретная работа с каждым кинохудожником, каждым киномастером, товарищеская помощь в его труде и, так сказать, повседневное воспитание его в духе высокой ответственности перед народом и партией за результаты этого труда. Говоря языком кино, надо смелее переходить с общего плана на крупный план каждого творческого работника.

Это для нас главное, ибо в самом искусстве решает прежде всего идейная убежденность художника и его особая, неповторимая творческая индивидуальность!

Крайне важно при этом, чтобы каждый постоянно чувствовал себя участником того коллективного труда, которым создается наше искусство.

Большая конкретность действий Союза требуется и в работе с каждым художником и в работе с каждой киностудией, каждой съемочной группой.

Громадное значение, например, имеет конкретная творческая помощь киностудиям братских республик. За последние месяцы на многих республиканских студиях по общественным поручениям Союза побывали группы опытных режиссеров, сценаристов, операторов, критиков, кинотехников. Они читали сценарии и смотрели материалы будущих фильмов, вели активную творческую консультацию. Мы рассматриваем такую работу, как едва ли не главную часть всей деятельности нашего Союза.

Конкретнее и глубже мы обязаны вмешаться в творческую жизнь таких важнейших громадных областей нашего искусства, как документальное и научное кино, как производство фильмов для детей и юношества. В каждой из них за последний год возникло много нового. Взять, например, создание специальной студии детских и юношеских фильмов — разве можно не оценить принципиальное значение этого решения.

До недавнего времени мы посвящали наши пленумы и творческие конференции общим вопросам советского кино в свете задач, поставленных перед нами партией.

Очередной специальный пленум Оргкомитета целиком посвящается документальному кино. У тех, кто создает нашу кинопериодику и «образную публицистику», накопилось много вопросов для обсуждения. За этот год коренным образом перестроены творческие планы документалистов. Создается большая «Лениниана» — целая серия фильмов о Владимире Ильиче, готовятся монументальные фильмы о гражданской и Великой Отечественной войне, есть много других интересных начинаний. Как поднять качество наших документальных фильмов?— вот главный вопрос, стоящий перед пленумом, на который приглашен весь творческий актив местных студий и корреспондентских пунктов...

А следующий пленум будет по научному кино, значение которого в наши дни особенно велико. Недаром Никита Сергеевич Хрущев так внимательно следит за всеми новинками научного кино, дает ценные советы создателям киножурналов и фильмов, подчас указывает им на промахи или неточности. Мы еще недостаточно используем кино как могучее средство пропаганды научных открытий, передового опыта индустрии, земледелия, животноводства, строительства. Оно должно стать важным подспорьем и для развития сельского хозяйства, и для Большой химии, и вообще для пропаганды знаний, особенно для научно-атеистического воспитания молодежи. И здесь, в этой области, надо быстрее брать новые рубежи.

Во всех областях киноискусства мы должны сделать все возможное, чтобы закрепить и умножить творческие успехи на нашем участке идеологического фронта!

Г. НЕДОШИВИН

Где проходят рубежи?

Июньский Пленум ЦК КПСС поставил перед нами задачу дальнейшего роста и укрепления искусства социалистического реализма, непримиримой борьбы против идеологии антикоммунизма, против всех форм проникновения в нашу художественную культуру реакционных идей и упадочных тенденций. Это обязывает нашу теоретическую мысль внимательно приглядеться к сложной и противоречивой картине развития искусства в современном мире, к тому, как осуществляется сегодня борьба прогрессивных и реакционных устремлений в художественном творчестве, где проходят «идеологические рубежи». Здесь не должно быть места ни смазыванию остроты идейных конфликтов, ни упрощению, ни вульгаризации.

Только при таком подходе вооружим мы себя как следует для идейной борьбы. Между тем у нас не изжиты еще многочисленные иллюзии, заблуждения, а то и ошибочные взгляды на искусство. Острые дискуссии прошлых лет показали, как иногда «не защищенными» против буржуазных влияний оказываются в определенных условиях некоторые деятели искусства. В то же время мы сталкивались и с попытками догматически толковать принципы социалистического реализма, что не может не ослаблять силу и значение критики имеющихся недостатков.

Пытаясь найти методологический ключ к анализу сложных художественных явлений сегодняшнего искусства, мы должны опираться на верное понимание сущности современной исторической эпохи — эпохи перехода от капитализма к коммунизму. В Программе КПСС сказано: «Современная эпоха, основное содержание которой составляет переход от капитализма к социализму, есть эпоха борьбы двух противоположных общественных систем, эпоха социалистических и национально-освободительных революций, эпоха крушения империализма, ликвидации колониальной системы, эпоха перехода на путь социализма все новых народов, торжества социализма и коммунизма во всемирном масштабе».

Марксистско-ленинская теория искусства должна положить этот тезис в основу всех своих анализов современной художественной культуры. Ее главные тенденции, ее диалектика могут быть поняты лишь в перспективе этой ведущей исторической закономерности. Важнейшая отличительная черта нашего времени состоит в том, что мировая социалистическая система превращается в решающий фактор развития человеческого общества. Отсюда проистекает и тот весьма существенный для истории культуры факт, что теперь содержание истории определяют не противоречия внутри империализма сами по себе, но рост могущества нового, социалистического мира, противостоящего капиталистической системе.

С этой точки зрения история современной культуры имеет своим главным содержанием возникновение и рост культуры социалистической и, в перспективе, коммунистической. Все, что составляет живое содержание искусства нашей эпохи, все его прогрессивные явления, тенденции и закономерности могут быть верно поняты лишь в том случае, если мы будем ставить во главу исследования понимание исторического смысла времени — времени рождения коммунистического общества с соответствующими ему культурными, в частности художественными, формами.

Мы располагаем для этого огромным, многообразным, хотя и подчас очень сложным материалом. Прежде всего это более чем сорокалетний опыт советского искусства, затем практика художественного строительства стран народной демократии во всем ее многообразии — от Чехословакии до Вьетнама, от Монголии до Польши. Далее, это искусство народов, борющихся против колониального гнета и полуколониальной зависимости, искусство тех молодых независимых государств, перед которыми открыта

возможность некапиталистического развития. Наконец, это прогрессивное искусство капиталистических стран, питаемое живыми источниками борьбы народов за мир, демократию и социализм.

С другой стороны — и это тоже очень важно — и самый кризис буржуазного художественного сознания может быть верно понят только при условии понимания общей логики процесса исторического развития. Конечно, не в том смысле — как это утверждают ревизионисты — что современный империализм в своей культуре несет якобы зерна культуры социалистической. Империалистическая цивилизация не имеет в себе ничего «социалистического». Ее наиболее «полное» выражение мы видим в идеологии воинствующего антикоммунизма. Но жгучие противоречия империализма ставят перед искусством в капиталистических странах острейшие проблемы, конечное разрешение которых возможно только на путях коммунистического сознания. И объективная логика истории заключается в том, что поиски преодоления кризиса, борьба против империализма, против капиталистических отношений неизбежно подводят деятелей искусства, иногда путями запутанными и сложными, к кардинальной дилемме века — буржуазный распад или светлая надежда коммунистического завтра.

Вот почему и самые противоречия буржуазного искусства и тем более пути преодоления этих противоречий требуют рассмотрения современной художественной культуры в перспективе движения человечества к коммунизму. Мы ничего не поймем в творчестве таких художников, как Пикассо и Феллини, как Ануйль и Фолкнер, если будем исходить только из анализа закономерностей современного империализма. В искусстве Феллини, например, нет ни грана социалистического сознания, но такие произведения, как «Дорога» и «Ночи Кабирии», не могли бы появиться в мире, для которого борьба за окончательное освобождение человека является еще отдаленной утопией, а не реальностью завтрашнего дня.

Нет нужды подробно говорить о том очевидном и непреложном факте, что в современной действительности в соответствии с разделением мира на две системы — социалистическую и капиталистическую — и общественное сознание резко размежевывается на идеологию социалистическую и идеологию буржуазную. Искусство социалистического реализма противостоит искусству, выражающему и пропагандирующему буржуазные идеалы, народная художественная культура — оторванной от народа, враждебной ему буржуазной художественной культуре, формализму.

Можно считать важнейшей закономерностью искусства этих лет тенденцию к поляризации двух непримиримых идейно-эстетических концепций. Этот процесс прослеживается и в росте и в развитии социалистического реализма не только в социалистических странах, но и в капиталистическом мире. Он прослеживается и во все углубляющемся кризисе буржуазного модернизма, в том, насколько откровенно и цинично используется искусство в целях борьбы против коммунизма. С другой стороны, его симптомом оказывается и переход на передовые общественные позиции множества талантливых и честных мастеров.

Но не только в этих фактах размежевания и «поляризации» художественных идей сказывается динамика истории. Она сложнее, чем мы себе ее иногда представляем, изображая схематическую картину резкой противоположности между «реалистами» и «формалистами», где каждый художник находит свое неподвижно обозначенное место либо со знаком «плюс», либо со знаком «минус». Вместе с тем картина эта ни в какой мере не похожа на ту, в которой сглаживаются, нивелируются противоположности социалистической и буржуазной идеологии, где понятие реализма делается хоть и безбрежным, но вполне расплывчатым.

Есть в искусстве этих лет и вторая тенденция, по внешней видимости противоположная первой. Ей свойственно обилие художественных явлений, сложных, глубоко противоречивых, порою заключающих в себе, казалось бы, взаимоисключающие моменты.

Несомненно, сама форма развития искусства в капиталистических странах свидетельствует о глубоком кризисе, об идейном и творческом разброде, о растерянности художников, лишенных прочного идеала. Но важно тут, на наш взгляд, еще и другое. Неустойчивость противоречивых художественных тенденций — свидетельство своеобразного «размывания» социальной базы буржуазного искусства. Бесперспективность, пусть четко самими художниками и не осознаваемая, рождается в вихре исторических событий, которые повелительно требуют оп-

ределить свое место в мире. Художественная интеллигенция, если только она не потеряла чести и горячего сердца (а без них мы оказываемся уже по ту сторону в с я к о г о искусства), уже не в силах отсиживаться в «башне из слоновой кости»: она ежедневно оказывается лицом к лицу с историей, мечется, отчаивается, строит иллюзии, которые назавтра же развеиваются в прах, шумно декларирует каждое новейшее художественное «открытие», чтобы немедленно развенчать его.

И за всей этой прихотливой пестротой идеологических форм стоит определенный и четкий императив ясного социального выбора. «Над схваткой» оставаться уже невозможно.

Вот почему наличие множества сложных и запутанных художественных явлений само есть форма осуществления более широкой закономерности поляризации, о которой речь шла выше. Определенности эстетического выбора, за которым всегда стоит неумолимая логика общественного размежевания — за или против капитализма, — предшествует обычно этап смятения, мучительный и болезненный период метаний. Период этот иногда может затянуться на годы и десятилетия, иногда на всю жизнь художника, став законом его искусства, как это случилось с Пикассо, что и сделало его таким неповторимо ярким выразителем эпохи «невиданных перемен».

В процессе идейно-эстетического размежевания в буржуазном искусстве, порождающего и особо сложные и запутанные переходные его формы, решающую роль с 1917 года играет возникновение первой в мире социалистической страны — Советского Союза, а после второй мировой войны — и всего лагеря социализма. Не утопией, не мечтой, не благородной программой только встала теперь перед глазами художников идея коммунизма. Она стала реальностью героической борьбы народов, мужественного созидания нового строя. Социализм давал пример в жизни, завоевывая сердца сотен тысяч и миллионов людей, с каждым годом становился все более прочным оплотом мира и свободы для всего человечества, в чем нельзя было не убедиться в годину борьбы с фашизмом. Для многих лучших представителей художественной интеллигенции стало ясно, что надежнейшим оплотом против фашистского варварства стал коммунизм.

Но для искусства имело решающее значение и само развитие новой, социалистической культуры. Рождение социалистического общества реально повернуло генеральный курс мировой художественной эволюции. Трагическому отрыву от народа оно практически противопоставило органическое единство искусства и миллионных масс, хаосу и разброду — ясность идеалов и уверенность в будущем искусства, смятению чувств и бесконечному дроблению «атомизированных» и бесперспективных направлений — прочную консолидацию творческих сил во имя высоких общественных целей, слепому и болезненному субъективизму формалистических художественных принципов — программу социалистического реализма, обещающую искусству конечное раскрепощение.

Неоспоримо влияние советского искусства на развитие всей мировой художественной культуры 20—50-х годов нашего столетия. Оно доказывается не только и, может быть, не столько фактами формальной связи, так сказать, прямого стилистического воздействия. Дело не в том только (хотя это и само очень важно), что у колыбели итальянского неореализма в кино стоит советское киноискусство или что сами латиноамериканские графики ссылаются на авторитет советских ксилографов и т. д. Важнее, думается, другое. Советское искусство самой логикой своего развития, содержанием своих художественных исканий и побед сделало очевидным для всего культурного человечества то, что новое общество открывает для творчества новые перспективы, создает для него новые условия, новую социальную и моральную атмосферу.

Даже прямые враги социалистического реализма не могут, не кривя душой, отрицать того факта, что советское искусство целеустремленно, сплоченно, полно жизненных потенций, даже если стиль тех или иных конкретных произведений кажется им «устарелым», «несовременным», «конформистским».

Можно по-разному оценивать определенные художественные явления советской культуры, можно спорить об относительности достижений разных жанров и видов искусства, но, если встать на действительно историческую точку зрения, нельзя не увидеть, что именно здесь начиналась новая эпоха мировой истории искусств.

Совершенно непререкаемыми окажутся следующие основные тенденции.

Во-первых, советская художественная культура на протяжении всей своей истории идет к объединению, сплочению творческих сил. Если в 20-е годы мы наблюдаем еще формальное сходство структуры художественной жизни со структурой ее в капиталистическом обществе (дробление и борьба школ, калейдоскопическая смена принципов, каждый из которых претендует на «всемирно-историческое» значение), то с преобразованием общественной базы все отчетливее обнаруживается единство исторического движения, воплощенное и в эстетической программе социалистического реализма, и в преодолении средостения между художественной культурой и массами, и в общности коммунистических идеалов, создающих прочную базу для духовной консолидации.

Здесь возникает много проблем, иные из которых пока совсем не затронуты советским искусствознанием. Укажем, в частности, на то, что, может быть, понимание этой глубоко плодотворной и раскрепощающей искусство исторической тенденции позволит правильно подойти и к анализу ряда конкретных этапов истории советского искусства. Так, определенное тяготение к стилистическому единству в искусстве 30-х годов, очевидно, связано с отмеченной положительной тенденцией. Другое дело, что догматики по-своему поняли и исказили ее, не только провозгласив эталонами далеко не всегда лучшие образцы, но выдвигая требования творческой нивелировки. Это, конечно, связано с культом личности. Но культ личности со всеми его последствиями лишь наложил свою печать на закономерный ход развития социалистической культуры, но не способен был его направить по принципиально иному руслу. Думать иначе — значит вообще ставить под сомнение объективные законы истории и полагать, скорее по Карлейлю и уж никак не по Марксу, что развитие культуры предопределяется волей личностей.

Догматическая нивелировка в искусстве была уродливым, однобоким искажением неизбежного этапа в развитии искусства, когда надо было почувствовать, осознать, пережить общее, объединяющее, цементирующее, прежде всего.

Новый этап наступает тогда, когда духовная консолидация искусства оказывается закрепленной длительной творческой практикой и на первый план начинают выдвигаться другие проблемы. Вот почему многообразие искусства, о котором мы сейчас говорим и спорим и которое утверждается далеко не без борьбы, формируется на иной социологической и идейной основе, чем многообразие советского искусства 20-х годов. Тогда шел процесс кристаллизации единства социалистического искусства, сейчас — процесс развития на основе этого единства все новых и все более богатых и сложных связей искусства с действительностью.

Итак, советская художественная культура дает нам картину принципиально иной социологической и идеологической структуры, чем господствующая в капиталистическом обществе. Это и предопределяет авторитет и влияние советского, а теперь и всего социалистического искусства, доказавшего, что художественная культура общества, начавшего свой путь к коммунизму, открывает для себя широкую и ясную дорогу в будущее, что есть реальное спасение от той «цепной реакции» распада, которая казалась неизбежной судьбой искусства в условиях капитализма.

В этом — первое революционное завоевание социалистической художественной культуры.

Второе заключается в том, что социализм дал мощную опору живым, реалистическим тенденциям в искусстве вообще. Именно социалистическое искусство решительно противопоставило принципы реализма тенденции к формалистическому субъективизму, доминирующей в искусстве буржуазном.

Разумеется, реализм никогда не умирал в буржуазном обществе. И сегодня социалистическое сознание не имеет монополии на реалистический метод. Но знамя социалистического реализма не только вдохнуло силы во многих художников, оно развевается во главе того мощного движения, которое теперь представляет очень широкий фронт мастеров, для которых модернизм не прибежище и не надежда.

Иными словами, социалистический реализм — передовой отряд все более крепнущей и все более многообразной оппозиции модернизму, буржуазной идеологии в искусстве. Эта оппозиция зачастую подготавливает почву для распространения коммунистических идеалов и как бы провозвещает начало будущего, в то время как формализм знаменовал конец прошлого.

Не следует схематизировать процесс кристаллизации реалистических тенденций в ис-

кусстве наших дней. Речь идет об очень сложных и противоречивых художественных явлениях, которые, будучи взяты статично, не могут быть просто отнесены к тому или иному художественному лагерю. В перспективе истории это становится ясным. Ранний Маяковский или ранний Брехт тесно связаны с определенными мелкобуржуазными художественными течениями: в первом случае с футуризмом, во втором — с экспрессионизмом. В них борются противоречивые эстетические принципы и устремления. Противоречивые, но не механически противоположные. Вряд ли было бы разумно распределять, что в поэме «Про это» идет еще от футуризма, а что уже от социалистического реализма. К какому из двух «стилей» отнести эту поэму? Что такое творчество Гарсиа Лорки, Мейерхольда, Прокофьева 20-х годов? Сейчас мы оцениваем эти крупные художественные явления по их итогам. А разве мало подобных мастеров и сегодня. Борьба идей и эстетических принципов развертывается не только между искусствами, но и внутри искусства.

Выше мы пытались связать эту характерную особенность искусства с основным историческим содержанием эпохи.

Напомним одну общеизвестную мысль Маркса: «необходимо всегда отличать материальный, с естественнонаучной точностью констатируемый переворот в экономических условиях производства от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче: от идеологических форм, в которых люди сознают этот конфликт и ведут свою борьбу». Всякий крупный художник так или иначе отражает основной конфликт своей эпохи; искусство всегда стремится определенным образом эстетически освоить противоречия своего времени с целью способствовать их практическому разрешению в интересах определенных социальных сил.

При этом следует иметь в виду, что и реакционная идеология современности уже не может и не хочет замыкаться в «башне из слоновой кости». Если искусство призвано быть идеологическим оружием, оно обязано схватить коренные проблемы современности. Без этого оно оказывается идеологической бессмыслицей. Вот, вероятно, почему и в упадочном искусстве современности нам нет-нет да и сверкнет какое-либо острое наблюдение, резкая постановка жгучего вопроса жизни. Но суть дела в том, какой ответ дает подобное искусство, какое предлагает оно решение конфликта. Абсурдный театр Ионеско до болезненности зорок к порокам действительности. Но он превращает их в «сущность бытия», тем самым мистифицируя их и капитулируя перед ними.

Таким образом, в художественном творчестве передовых и консервативных в общественном смысле художников мы можем наблюдать «созвучия», некоторые параллели, что ни в какой мере не противоречит утверждению противоположности социалистической и реакционно-буржуазной идеологии. Отражая основной конфликт времени, художники совершенно разных общественных взглядов и идейно-эстетических концепций говорят зачастую об одних и тех же проблемах. Но говорят они не только не одно и то же, но и порой нечто диаметрально противоположное.

Именно то, что наша эпоха — эпоха великого революционного переворота, эпоха, когда в сложных перипетиях борьбы классов рождается новый человеческий порядок, когда история вовлекает в свой поток миллионы и каждый человек чувствует свою причастность к биению пульса времени, именно это основное ее содержание отражается так или иначе во всем современном искусстве, хотя интерпретируется оно отнюдь не одинаково. Перефразируя слова Маркса, можно сказать, что все искусство нашего времени (по крайней мере, все серьезное искусство) стремится осмыслить, «художественно освоить» один и тот же исторический конфликт. Однако художники передовые и реакционные «ведут свою борьбу» с противоположных сторон баррикады.

В этой связи нам кажется целесообразным более подробно показать возникающие тут противоречия на примере такой важной проблемы современного искусства, как столкновение рационального и иррационального в художественном творчестве наших дней.

Представляется бесспорным, что один из разительнейших симптомов кризиса буржуазной культуры заключается во все возрастающем преобладании субъективистски-иррационалистических тенденций как в философии, так и в искусстве. Пожалуй, можно сказать, что именно в сфере эстетического сознания эта тенденция разрастается особенно интенсивно и, хочется сказать, особенно бедственно. Нет нужды приводить примеры. Они достаточно общеизвестны. В течение первой половины XX века «Дионис» (если вос-

пользоваться образами и терминологией «пророка» этого иррационализма — Ницше) нанес «Аполлону» ряд тяжелых поражений.

Важно, однако, отметить, что эта иррационалистическая концепция затронула более или менее сильно ряд крупнейших по одаренности и значению мастеров XX века. Если Анатоль Франс до конца дней своих боролся за утверждение светлой ясности человеческого разума, то такой крупнейший художник, как Томас Манн, например, отдал большую дань смутным путям человеческого духа, будто не доверяя «хрупкости» рассудочного подхода к жизни. О Пикассо и говорить нечего. Его изменчивые, как мифологический Протей, образы, как бы ускользающие от сколь-нибудь однозначного определения, все время имеют тенденцию превратиться из документов живой и интенсивной работы свободного воображения в нечто недоступное рациональному постижению или, лучше сказать, не нуждающееся в последнем. В творчестве такого выдающегося художника, как Антониони, этот иррационалистический элемент также играет весьма существенную роль, порой приобретая доминирующее, чтобы не сказать разрушительное, значение.

Мы нарочно назвали нескольких художников, которых нельзя заподозрить ни в недостатке таланта, ни в отсутствии чувства ответственности перед людьми, обществом. Больше того, подобные мастера обладают обостренной «совестливостью» перед лицом жестокой и уродливой буржуазной действительности. Для нас эти явления в искусстве Запада особенно важны, их надо объяснить. Ведь показать, что абстракционизм пытается базироваться на крайнем субъективизме эстетически-философской концепции, не представляет затруднений. Для этого достаточно взять литературные опыты провозвестников беспредметничества — «О духовном в искусстве» В. Кандинского или «Супрематизм» К. Малевича. Надуманный «автоматизм» творчества сюрреалистов, типа пресловутого Сальвадора Дали, тоже носит скорее анекдотический характер. Недаром, как рассказывают, когда сей художник «подсознательного» явился к Зигмунду Фрейду, тот резонно ответил на претензии весьма обделенного скромностью маэстро: «В вашем творчестве меня интересует только то, что сознательно...»

В буржуазном искусстве можно отыскать множество самых нелепых эксцессов самого низкопробного очковтирательства, и осмеяние таких явлений — законный предмет нашей публицистики. Но нельзя сводить к подобным эксцессам все дело. Представляя кризис буржуазного эстетического сознания либо плодом безобразничания кучки идиотов, либо интригами неких злонамеренных заговорщиков, мы невольно умаляем и остроту идейной борьбы и опасность проявлений субъективизма в искусстве. «Это очень серьезные шуточки»,— процитировал однажды Т. Манн слова Гёте, сказанные о Фаусте. Нам не только далеко не безразлично, как развивается творчество крупнейших мастеров культуры, мы не только озабочены теми или иными влияниями буржуазной идеологии на советских художников, но, что, пожалуй, важнее всего, нам нужно понять происхождение и логику современного эстетического иррационализма ради преодоления его широкого влияния, ибо это одно из условий успешной борьбы за дальнейшее укрепление позиций социалистического реализма.

Здесь не место пытаться дать сколько-нибудь широкую характеристику современного эстетического иррационализма. Это, по-видимому, дело будущих специальных научно-критических анализов. Здесь мы хотели бы указать лишь на некоторые, как думается, важные и теоретически и практически аспекты проблемы.

Может быть, не будет парадоксом сказать, что иррационализм в буржуазном искусстве возникает как попытка осмыслить мучительные конфликты капиталистического общества в пору его кризиса, на пороге великих революционных потрясений, не возвышаясь при этом над уровнем буржуазного сознания. Отречение от светлого разума, от ясного осмысления связи явлений есть не что иное, как пассивная констатация крайней сложности предстающего взору художника бытия, кое «не ухватишь за хвост», бытия, которое, как хамелеон, поминутно меняет свою окраску и свой облик.

Трагедия художника, заглядывающего в глубинное существо жизни и вместе с тем неспособного действительно проникнуть вглубь, жаждущего простоты и получающего в результате нечто неописуемое и смутное,— вот типичная «голгофа» творческого иррационализма, будь то современный Фауст (композитор Адриан Леверкюн), будь то художник в известной сюите Пикассо или герой «Восьми с половиной» Феллини.

Только диалектический материализм дает возможность, проникая в самую сердцевину общественных противоречий, глубоко и полно понять их суть, их логику и тем самым подняться выше самой этой буржуазной действительности. Не преодолев иллюзий буржуазного сознания, нельзя найти р а ц и о н а л ь н о е объяснение совершающемуся «социальному безумию». Иррационализм созерцает и переживает жизнь, будучи не способен овладеть ею. Напротив, жизнь владеет художником, повергая его в поток своей видимой прихотливости.

Вот где, между прочим, источник своеобразной «прельстительности» иррационализма для современного художника, поскольку его творческое мировоззрение еще шатко и зыбко. Он ощущает себя якобы свободным от сухого умничания, диктующего жизни законы. Он как бы подхвачен самим потоком жизни (Elan vital Бергсона!), он имеет дело только с реальностями существования (éxistence — экзистенциалистов), и, стало быть, ему чудится, будто он — всецело на почве настоящего богатого и сложного восприятия действительности. На самом же деле он под властью иллюзий буржуазного сознания, он не способен подняться над уровнем буржуазной точки зрения, и именно потому жизнь бросает его из стороны в сторону, как водоворот попавшую в него щепку. Незавидная позиция для художника!

Но есть у этого иррационализма еще один трудолюбивый помощник. Это догматика, мертвая рассудочность, которая вместо погружения в противоречия жизни попросту отрицает их, не овладевая ими, а отбрасывая, как говорится, «с порога» реальные конфликты действительности. Догматик накладывает на жизнь свои готовые схемы, убежденный в их непререкаемой справедливости, он насилует истину, и даже когда его выводы более или менее совпадают с реальным ходом вещей, мир предстает в его творении окостеневшим, застылым, каким-то удивительно бедным подлинно жизненным содержанием.

Мы, к сожалению, располагаем достаточно убедительными примерами вредности догматизма, в частности, в международном коммунистическом движении. Очевидно также, какой вред нанес социалистической идеологии культ личности Сталина и в насаждении методологического схематизма и догматической схоластики, угрожавшей живому духу, беспокойной пытливости и диалектической гибкости подлинно марксистского мышления.

В художественной области догматический способ подхода к жизни принес двоякий вред: с одной стороны, он приводил к тому, что за последнее время получило у нас наименование иллюстративности, с другой — он выступал в роли своеобразного «катализатора» иррационалистических брожений среди мастеров искусства. Получалась подчас очень опасная аберрация: каноны догматизма отождествлялись с разумным анализом жизни; схематическое огрубление противоречий в мертвых формальных противоположностях принималось за ясность общественно-исторических выводов. Даже сухая ригористичность регламентированной системы приемов казалась синонимом классической «полноты» и гармонии художественных решений. Художник, оказавшийся на перепутье, легко мог стать жертвой подобных аберраций, и тогда протест против догматики оборачивался стремлением к принципиальной недосказанности, неуловимости и «многоплановости» восприятия действительности; формализм оценок толкал к отказу от всяких оценок, к своеобразному эстетическому имморализму: отвращение к классицизирующему натурализму приема вызывало склонность к анархической прихотливости сугубо индивидуалистической манеры.

Понятно, что и у художника, пораженного болезнью иррационализма, могут быть какие-то, порой глубокие, художественные прозрения. Иначе не было бы ни «Герники» Пикассо, ни «Сладкой жизни» Феллини. И нельзя просто сказать, что эти художественные завоевания имеют место в о п р е к и отказу от разумной последовательности в эстетическом осмыслении действительности. Нет, трагическая разорванность мировосприятия посвоему питает потрясающий пафос подобных произведений. Но он есть вопль отчаяния и негодования, стон, муки сердца, через которое, по выражению Гейне, пролегла трещина, расколовшая мир, наконец — исповедь, но не приговор, не возглас победы.

Именно в этом смысле мы и говорим, что такие вещи лежат в русле буржуазных иллюзий, что иррационализм, будучи способом фиксации «иррациональности» жизни, сам представляет собой лишь иллюзию подлинного проникновения в ее глубинный смысл.

В этой связи важно отметить одно из важнейших отличий демократического реализма середины XX века от реализма социалистического. Последний способен судить о жизни и ее конфликтах с точки зрения перспектив революции, а не только ее перипетий. Отсюда и такие черты социалистического реализма, как его исторический оптимизм, как его способность охватывать логику действительности в ее революционном развитии и т. д.

Надо только помнить, что возможность далеко не всегда тождественна с действительностью. Принципы социалистического реализма отнюдь не обеспечивают автоматически художнику проникновения в сущность жизни. Более того, догматическое понимание соотношения метода и индивидуального творчества данного художника, культивировавшееся у нас в пору культа личности, приводило к весьма плачевной претензии: заменять настоящее художественное освоение действительности во всей ее сложности незамысловатым обозначением схематических постулатов теории: «исторической конкретности», «оптимизма» и пр. и т. п. Социалистический реализм открывает художнику возможность быть оптимистом, как в «Чапаеве», горьковском «Егоре Булычове», «Балладе о солдате», VII симфонии Шостаковича. Но он не дает права пустому и поверхностному изготовителю эстетических поделок маскировать оптимистическими декларациями скудость мысли и суетливость грошовых чувств.

Иными словами, путь к преодолению иррационалистических тенденций лежит не через упрощение, а через углубление искусства. Возьмем такой более или менее условный пример. Есть художники, обладающие почти болезненной остротой ви́дения жизненных конфликтов. В соответствующих условиях эта острота ви́дения превращается в граничащее с мистикой визионерство. Можно заставлять такого художника отказываться от пристальности взора, от тревожного вглядывания в сложные облики жизни. Можно уничтожить мистику и таким способом... уничтожить вместе с тем и художника. Дело же в том, чтобы «визионерство» сменилось не поверхностным скольжением по действительности, которое ведь тоже ведет к некоему «оптимизму», поскольку оно просто не различает в жизни ничего трагического, но настоящей мудрой прозорливостью — той, которой обладали Гёте и Толстой, которая звучит в «Броненосце «Потемкин» и в «Думе про Опанаса», в трилогии о Максиме и поэме «За далью — даль».

Интересно обратить внимание на то, какие упования возлагает антикоммунистическая пропагандистская машина на влияние буржуазного иррационализма на советских художников. Менее всего рассчитывают наиболее умные буржуазные идеологи на распространение среди наших мастеров искусства взглядов и настроений, враждебных советскому строю. Они не строят иллюзий насчет преданности социалистической интеллигенции идеалам коммунизма. Понимают они также и то, что прямой вред субъективистских художественных концепций в массовой аудитории народа совершенно ничтожен и игра в этом отношении не стоит свеч. Расчет здесь гораздо коварнее, и об этом стоит подумать каждому творческому работнику, порою недоумевающему: к чему борьба против таких художественных тенденций, которые в своем прямом пропагандистском смысле совершенно неэффективны. Тут сказывается, однако, влияние традиций прошлого догматизма, склонного понимать духовную роль искусства по-делячески — по его непосредственному, так сказать, «прикладному» эффекту, и только. На самом деле она совсем не так элементарна. И наши противники из-за рубежа (следует отдать им должное) сие неплохо учитывают. Так, один из них, некто Бакгауз, писал недавно: «Если бы коммунистический художник, подобно западным мастерам, отдался бы безграничности своего собственного «я» и всех стихий переживания, которые открыла раньше всего глубинная психология (то есть фрейдизм.— *Г. Н.*), то почти наверняка этот художник... выпал бы не только из строго рациональной коммунистической системы, но и из покоящейся на ней духовной общности». Вот, оказывается, в чем дело! Иррационализм призван вырвать советского художника из «духовной общности» строителей коммунизма, вырвать культивированием слепой и смутной растерянности перед лицом «страшного» мира. В этом смысле нетрудно понять «либерализм» буржуазной эстетики относительно таких произведений искусства, где критика капиталистической действительности связана с представлением о ней, как об ужасном, ломающем человека хаосе. Даже если художник идейно целеустремлен в своем протесте, а его творение обладает подлинным пафосом разоблаче-

ния и протеста. В таких произведениях на самом деле, как бы внутри них самих, развертывается трагическая борьба противоположных тенденций. Что победит в «Гневном оке» — беспощадное изображение «страшного» мира или беспросветное отчаяние окостеневшей в своей опустошенности души? Наши враги хотят второго, мы в таких случаях боремся за утверждение первого. Иными словами, они за углубление иррационализма, как формы духовной капитуляции, мы — за его преодоление.

Тут нужна и диалектическая объективность и тонкое художественное чутье. Нетрудно объявить, скажем, экспрессионизм одним из безусловно прогрессивных направлений XX века на том основании, что он проникнут ненавистью к войне и буржуазному мещанству, к царству индустриального благополучия. Столь же легко, констатировав бесспорный субъективизм и воинствующий иррационализм экспрессионистов, полностью зачеркнуть его, объявив исторической нелепостью. Трагедия экспрессионизма требует анализа. Но характерно, что сами бывшие экспрессионисты, выбившиеся впоследствии на дорогу передового общественного сознания, отлично знали цену экспрессионистическому иррационализму. «Как долго длились мои поиски! — вспоминал о своем экспрессионистском прошлом И. Бехер.— Сколько кустарных негодных средств я испробовал, чтобы уяснить себе загадку моего века! Сколько непродуманных, нелепых решений приходило мне в голову!.. Я... усложнял простейшие вещи, а то, что и вправду было сложно, запутывал так, что любое решение становилось уже немыслимым». Для Бехера его дальнейший путь к реализму был борьбой против иррационализма.

Так, в сложных внутренних конфликтах развертывается сегодня борьба за передовое, реалистическое искусство. Наше противоречивое, революционное время требует искусства напряженной мысли, богатства возмужалого чувства, не боящегося конфликтов и не капитулирующего перед их сложностью.

Большой художник наших дней очень чуток к динамике исторических событий, к судьбе человека, к жизни человеческой души, призванной (или «обреченной», как в экзистенциализме, и это немаловажно) решать огромной трудности жизненные вопросы. Но то, что в большом искусстве звучит как его основной мотив, как его главный жизненный импульс, то подчас приобретает уродливо-гипертрофированную, односторонне-извращенную форму в модернистском искусстве.

Когда-то в средние века дьявола называли обезьяной господа. Современный формализм есть, если можно так выразиться, обезьяна настоящей творческой мысли в ее подлинно высоких художественных проявлениях.

Формалистические направления — тупики, отходящие в сторону от большой дороги художественной истории XX века.

И здесь очень существенный водораздел между нашей, марксистско-ленинской, и буржуазной методологией в искусствознании. Буржуазное искусствоведение может согласиться, что модернизм — кризис, но для него этот кризис — сущность процесса. Мы же, рассматривая материал исторически, в этом кризисе видим бедственные издержки истории, а не ее смысл.

Так мы подходим к очень важной проблеме — о путях развития реализма в XX столетии и о различных его формах.

Социальная природа реалистического искусства сегодняшнего дня и его конкретные проявления весьма многообразны. Мы не должны забывать о том, что между реализмом социалистическим и реализмом, который питаем демократическими движениями, есть важные отличия. Но тем несомненным общим, что и позволяет говорить в каждом отдельном случае о реалистичности, конечно, является способность о б ъ е к т и в н о, то есть правдиво, отразить основное историческое содержание эпохи — пути движения человечества от капитализма к коммунизму.

Целостно и всесторонне это доступно только реализму социалистическому, и, наверное, не будет парадоксом утверждение, что то искусство и является искусством социалистического реализма, которое глубоко и правдиво раскрывает сущность исторического процесса современности как в больших общественных связях, так и в судьбах отдельной личности. Укажем тут же, что это возможно лишь на почве коммунистического, последовательно-революционного мировоззрения.

Но не только отдельные грани, а и существенные стороны этого процесса доступны и другим реалистическим направлениям, и это составляет творческую основу возможности перехода определенных художников-реалистов на позиции социалистического реализма. Чутье истории — в ее динамике, поступа-

тельном движении — в большей мере характеризует не только социалистический реализм, но и буржуазный реализм XX века. Когда Хемингуэй, Ремарк или Фейхтвангер рисуют современную жизнь, они обнажают, как Большая история преломляется в судьбе отдельного человека, они остро чувствуют движение времени, и если не всегда (или почти никогда) не различают и с х о д, то зато глубоко вскрывают х о д событий.

Ныне все более обширные слои втягиваются в сознательное историческое творчество. История никогда не действовала так основательно; никогда не было периода, когда бы каждый человек чувствовал такое прямое давление больших социальных процессов на свою личную судьбу и тем самым ощущал себя живым и непосредственным участником истории. Такого наглядного, прямого, обнаженного переплетения личного и общественного никогда не знало искусство прошлого. Это, кстати сказать, одна из основных эстетических проблем современности. Ее решают поразному в зависимости от идейной позиции и характера творчества того или иного художника, но это равно присуще и «Судьбе человека» Шолохова, и «Коммунистам» Арагона, и «Дому без хозяина» Бёлля, и «Балладе о солдате» Чухрая, и «Крыше» Де Сика.

Это чувство «историчности» индивидуального существования рождено именно глубиной современного исторического процесса. Пробуждение масс к историческому творчеству обусловлено революционным характером эпохи. Гигантский размах борьбы за мир, демократию, свободу народов и социализм, сливаясь в единый антиимпериалистический фронт, свидетельствует о том, что человечество не может больше жить под игом капитализма.

В этом — принципиально новая черта реализма нашего времени. В социалистическом реализме она вырастает до сознательного понимания перспектив истории или, если рассматривать это с субъективной стороны, до ясности социалистического мировоззрения. Но и на всех лучших созданиях демократического реализма в XX столетии лежит печать осознания великой диалектики эпохи. Реалистическое искусство всегда было мощным средством самосознания общества, им является оно и сегодня. Именно поэтому социалистический реализм становится духовным оружием воспитания людей в духе коммунизма. Советские художники потому и являются верными помощниками партии, что они своими произведениями формируют коммунистическое сознание миллионов, тем самым активно участвуя в деле практического строительства нового общества.

Демократический реализм (будем называть его условно так) не обладает в подавляющем большинстве случаев ясной идейно-эстетической программой. Те или иные философские и социальные взгляды художников, стоящих под влиянием буржуазной идеологии, могут лишь ограничить или исказить реалистические тенденции их творчества.

Экзистенциализм Сартра нимало не способствовал правдивости его искусства. Но в той мере и постольку, поскольку мы имеем дело с реалистическим творчеством, оно оказывается союзником в духовном воспитании масс.

В. И. Ленин рекомендовал, исследуя идеологические образования, задаваться простым вопросом: кому выгодно? — для выяснения общественного значения данного явления. Если мы поставим сегодня этот вопрос относительно реалистического искусства, ответ будет только один — делу революционизирования сознания общества, то есть, в конечном счете, делу социализма.

С этой точки зрения демократический реализм есть, так сказать, широкий резерв идейной борьбы передовых общественных сил. Воспитывая в людях идеи гуманизма, выступая в защиту человека, его свободы, его достоинства, его личности от жестоких, уродующих условий жизни в капиталистическом мире, обнажая язвы буржуазного общества, совлекая — вольно или невольно — маску «свободного мира» с царства империалистического рабства, рисуя объективные картины хода истории, вселяя в души людей ощущение, что так дальше жить нельзя, что события действительно приближаются к своему двенадцатому часу, художники демократического реализма помогают людям осознать смысл и содержание своей эпохи. В этом плане искусство Чаплина и Рене Клера, Томаса Манна и Моравиа объективно способствует формированию в современном обществе передового сознания.

Социологическая закономерность здесь вполне отчетливо обнаруживается. Как общедемократическое движение масс является резервом социалистического движения, так и рождающийся на базе этого общедемократического движения реалистический художественный метод оказывается союзником социа-

листического реализма в воспитании в людях правильного понимания жизни, то есть опять-таки, в конечном счете, коммунистического общественного идеала.

Далее. Именно эти реалистические тенденции противостоят, в конечном счете, в современной культуре капиталистического мира собственно буржуазной реакционной художественной идеологии, какие бы формы она ни принимала. «Утонченное» формалистическое эстетство и антикоммунистические агитки, мещанская пошлость так называемого «популярного искусства» и философствования абстрактного псевдогуманизма — таков широкий фронт сил, мобилизованных для борьбы против роста влияния передового общественного сознания на народные массы.

Это можно проиллюстрировать на проблеме гуманизма в современных условиях. И здесь нам надо учитывать противоречивую сложность происходящих процессов. Наша критика справедливо настаивала на четком и ясном разграничении социалистического гуманизма и гуманизма буржуазного. Отождествление их несомненно приводит к тенденциям растворения коммунистической идейности в расплывчатом мелкобуржуазном либерализме. Вместе с тем отрицать преемственную связь, глубокое родство социалистического гуманизма с великими гуманистическими традициями прошлого — значит становиться на позиции своеобразного левого сектантства. Бесспорно, что гуманистическая традиция, пронизывающая все передовое искусство прошлого, традиция, развиваемая и сегодня такими, например, художниками, как Чарли Чаплин и Рене Клер, не является собственно социалистической. Бесспорно, что гуманизм таких художников во многом пронизан мелкобуржуазными иллюзиями и потому не может в определенных отношениях возвыситься над своей ограниченностью. Но поддержка этой традиции, отношение к ней, как к союзнику, как к такому достоянию, которое надо сохранить, приумножить и поднять на новую ступень, очистив от присущих ей ограниченностей, не должны рассматриваться как «ревизионизм».

Суть вопроса, очевидно, заключается в том, что в современном мире следует различать не только социалистический и демократический (назовем его лучше так) гуманизм. Надо суметь увидеть, что различает демократический и «абстрактный» гуманизм, в сущности лишенный истинно гуманистической основы, но пытающийся прикрыть мантией человечности свою апологию буржуазной действительности, а то и самый заурядный антикоммунизм. «Защита» человека от «гнета» общества, апелляция к суверенным ценностям личности, прославление анархической свободы — таков обычный набор фразеологии этого псевдогуманизма. В «чистом» виде мы найдем его в экзистенциалистской философии Карла Ясперса, в эстетических теориях Андре Мальро, в системе идей Т. Элиота с его прославлением заветов «западной» культуры. Но этот абстрактный псевдогуманизм оказывает довольно широкое влияние на действительно гуманистически мыслящих художников, сбивая их с толку, дезориентируя их, а заодно и некоторых наших теоретиков.

Нетрудно показать, что в творчестве и особенно в размышлениях многих современных художников, искренне встревоженных судьбой человека в сегодняшней буржуазной действительности, зачастую оказывается множество всевозможных заблуждений и предубеждений, иллюзий и нелепостей. А снабжает ими их в изобилии абстрактный псевдогуманизм с его воинствующей пропагандой индивидуализма и ненавистью ко всякому революционному вмешательству масс в исторический процесс. Абстрактный псевдогуманизм всячески воспитывает в художнике чувство своей исключительности; он стремится внушить ему идею «свободы» личности от ответственности перед людьми, обществом; не случайно он так активно утверждает идею «элитарности» искусства, проповедует враждебность «высокой» художественной культуры народу.

С величайшей откровенностью сформулировал эту ненависть еще тридцать с лишним лет назад Ортега-и-Гассет. «Новое искусство противостоит массе и всегда будет ей противостоять. Оно чуждо народу по существу; более того, оно народу враждебно»,— с полной откровенностью заявляет он, и в этих словах куда более цинической правды, чем во всех рассуждениях о том, что «новое искусство» «еще» непонятно и массам следует до него дорасти. Ортега-и-Гассет объясняет, почему этого не может быть: «Новое искусство помогает немногим познать себя и друг друга среди однотонной серости многих и осмыслить свою миссию. А она в том, чтобы остаться немногими и бороться против многих».

Не даром Ортега-и-Гассет не забыт современными буржуазными теоретиками. Анти-

народность формализма обоснована им с завидной прямотой. Он призывает увековечить неравенство между людьми и в сфере искусства и видит путь к этому в «дегуманизации» художественной культуры.

Далеко не всегда концепция «элитарности» искусства выражается с такой завидной обнаженностью. Обычно она гораздо более тщательно запрятана в покровы «гуманизма», с тем, однако, немаловажным добавлением, что согласно этой якобы гуманистической концепции «масса» всегда и во всем противостоит истинно культурной «человечности».

На деле эта кастовая, «аристократическая» позиция не только не вправе претендовать на защиту гуманизма; она представляет собой предательство интересов девяноста девяти сотых человечества. Это ли настоящий гуманизм? И не является ли единственно гуманистическим ответом на всякие «элитарные» философствования то, что записал некогда в своей тюремной тетради Антонио Грамши: «Возможно ли, чтобы «формально» новое мировоззрение вступало в мир в ином одеянии, чем грубое и непритязательное платье плебея? И все-таки историку, вооруженному всей необходимой перспективой, удается понять и установить, что первые камни нового мира, пусть еще грубые и неотесанные, прекраснее заката агонизирующего мира и его лебединых песен».

Настоящий гуманизм всегда только там, где есть последовательная и действенная защита большинства человечества, то есть, иными словами, народных масс. Недаром В. И. Ленин всегда учил решать любые вопросы, равно политики и культуры, только в интересах масс.

Все это делает насущно необходимой решительную борьбу против абстрактного псевдогуманизма и в его «химически чистом» виде и против тех иллюзий и предрассудков, которыми он «снабжает» также действительно гуманистически мыслящих художников. Надо и здесь уметь различать «рассудок» и «предрассудок» демократического гуманизма. Надо видеть, что у них представляет собой влияние буржуазного псевдогуманизма и что питается подлинно гуманистическими идеалами демократических общественных сил. Надо, подвергая критике, то есть обнажая фальшивость и внутреннюю порочность концепций индивидуалистического понимания личности, не отбрасывать целиком творчество того или иного художника, этими концепциями затронутого, но, напротив, горячо и побоевому — с позиций нашего социалистического гуманизма—отстаивать то живое, истинно гуманистическое, что содержится у сегодняшних художников демократического лагеря и что составляет также, в конечном счете, духовный резерв социализма.

Широкие массы в капиталистических странах отнюдь не являются «сплошь» сознательными и коммунистическими, и это неизбежно рождает такие формы общественного сознания, где настоящая глубокая человечность, тревога за судьбу общества, обостренное чувство личной ответственности будут переплетены с кучей иллюзий и ограниченностей. Демократический гуманизм плохо защищен против пропаганды абстрактного псевдогуманизма. Но мы сослужим дурную службу культуре, если будем толкать его в объятия антикоммунизма.

Конечно, в живых художественных явлениях трудно бывает разграничить, расчленить эти противоборствующие тенденции. Но как бы ни была велика трудность вскрытия подобных противоречий, задача критики показать, в чем сила и в чем слабость таких произведений, в чем отражают они нашу эпоху великих революционных катаклизмов и в чем обнаруживается ограниченность, подчас превратность такого отражения.

Некогда В. И. Ленин дал образец такого анализа кричащих внутренних противоречий философии и художественного творчества Л. Н. Толстого. Конечно, никакой аналогии тут проводить нельзя, но методологический урок, думается, для нас обязателен. Впрочем, и тут есть свои градации. Одно дело, скажем, Хемингуэй, другое — такие полные субъективистских иллюзий художники, как Антониони. Но во всех случаях мы должны уметь отделять зерно от плевел. «Хиросима, моя любовь» — фильм глубоко гуманистический, проникнутый болью за человека, целомудренно нежный, полный ненависти к поджигателям войны. Но мы не имеем права закрывать глаза и на чуждый нам трагический индивидуализм этой вещи. Мы должны понять и ту чисто экзистенциалистскую ноту произведения Алена Рене, согласно которой человек брошен в мир беззащитным или, как выразился некогда Сартр, он «осужден на свободу». И вскрывая противоречие крупного произведения, мы яснее понимаем, что можем принять в нем, а что должно быть отвергнуто или, иными словами, до каких пределов про-

стирается в этом произведении правда и когда начинается, пусть невольное, пусть трагическое (и потому тоже способное нас волновать!), заблуждение.

Наверное, одна из центральных проблем гуманизма сегодня — это вопрос об ответственности личности в современной борьбе. Нет, наверное, ни одного серьезного произведения искусства, которое бы так или иначе не соприкасалось с этой темой. В искусстве социалистического реализма этот вопрос решается совсем не просто, но совершенно определенно: как, в конечном счете, осознание долга человека перед лицом коммунистического завтра. Такова поэма Твардовского «За далью — даль», таковы и фильмы «Девять дней одного года» и «Коммунист». Тема эта неотступно преследует и наиболее (пусть будет позволено еще раз вспомнить это любимое старой русской литературой слово) совестливых художников Запада. Что делать и как делать — разве не в этом требовательный смысл таких разных произведений, как «Суд в Нюрнберге» Креймера или «Восемь с половиной» Феллини? Характерно, что вопрос этот у демократических гуманистов чаще всего остается без ответа. И это, конечно, ограниченность их художественного решения. Но важно при этом подчеркнуть, что сама исповедь мучающегося, страстно преследующего истину художника, художника, который не продается и не предает, глубоко поучительна. Крестный путь рефлексий, если только он идет не по линии цинической опустошенности, как некогда у Селина в «Путешествии на край ночи», может звучать как суровый приговор укладу жизни, в котором человек страдает и вдобавок не знает, где выход из этих страданий

Таким образом, ограниченность демократического искусства современности, всегда очень очевидная при сопоставлении с партийным социалистическим искусством, как мы видели, может привести и приводит к возникновению даже у художников-реалистов разных эстетических иллюзий и общественно-философских заблуждений, которые не могут не сказываться и на воспитательном значении этого искусства.

Но роль демократического реализма как своеобразного идеологического резерва социалистического мировоззрения обнаруживается и в том, что он во многих случаях оказывается исходным пунктом для перехода художника на позиции социалистического реализма. Зачастую трудно бывает провести здесь резкую грань, особенно когда художник вступает в полосу интенсивных идейных исканий.

Но здесь действует и более широкая закономерность, чем логика индивидуального творческого развития. Дело в том, что теперь уже со всей несомненностью очевидно, в какой мере именно социалистический реализм определяет общий ход мировой истории искусства в середине XX века. Не случайно и буржуазные теоретики и их ревизионистские соратники разворачивают сегодня такой яростный поход против основных его устоев. Игнорировать опыт социалистического искусства становится уже невозможным. Но главное, ни один честный художник, ни один серьезно размышляющий о путях современной художественной культуры деятель искусства не может не считаться ни с эстетической программой социалистического реализма, ни с его реальными достижениями. Можно с социалистическим реализмом полемизировать, можно его не принимать до времени, но нельзя сбросить со счетов завоеванный им во всем мире авторитет, его определяющее влияние на искусство, а в особенности — на широкие массы. Никакие уродства формалистического распада, никакие эксцессы субъективизма и эстетства не способны заслонить триумфального подъема социалистического искусства. Что это значит для художественной культуры XX столетия, можно представить себе, если вспомнить имена Горького и Маяковского, Шолохова и Твардовского, Арагона и Неруды, Станиславского и Брехта, Шостаковича и Прокофьева, Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко. Может ли быть написана любая история современного искусства, чтобы эти имена не встали в центре мирового развития эстетического сознания?

История социалистического искусства еще только начинается. В сложных конфликтах эпохи выковывается и развивается эстетический идеал коммунизма. Впереди огромные и захватывающие перспективы, ибо безграничны творческие потенции народов, идущих к своему конечному освобождению.

С. КОРЫТНАЯ

Диалектика времени

Перед нами кинопроизведение*, следующее определенным традициям сюжетосложения. Нам знакомы многие фильмы, в которых началом, отправной точкой повествования выступает остродраматическое происшествие или событие, некая переломная веха или кульминационная вершина. Подобный прием как бы предуведомляет зрителя, чтобы он не ждал впереди особых динамических заострений и внешних эффектов. Начав с ударного — обычно трагедийного — аккорда, художник затем приступает к сравнительно неторопливому, не нарушаемому новыми событиями исследованию будней, озаренных давней катастрофой; всматривается пристально в людей, занятых в свою очередь анализом причин и следствий — всех неминуемых «кто виноват?» и «что делать?». Решение этих вопросов, состоящее в столкновении разных мнений, мировоззрений, гражданских и нравственных критериев, ведет, разумеется, к новому напряжению, к новой кульминации — но уже в совсем ином плане. Если вступительный акцент лежит, так сказать, на поверхности жизни и фабулы (обычно берется реальное или вполне достоверно имитирующее реальность происшествие: авария, несчастный случай, стихийное бедствие или даже социально-историческое событие), то заключительная сшибка происходит в другой области — в духовной, в психике героев, «внутри характера». И если начальный конфликт можно назвать событием, то второй, как правило, скорее — процесс. Следовательно, композиционно противопоставляются два конфликта, из коих первый событиен, внезапен, а второй, напротив, подспуден, не обладает внешними приметами события; он осуществляется в человеческих умах и душах и обнаруживается нами лишь в той мере, в какой те или иные перипетии нравственной борьбы находят выход в решениях, высказываниях, поступках героев.

Подобный принцип композиции присущ многим фильмам: со случайного убийства на охоте начинается и «Суд» — последняя работа Владимира Скуйбина, сопостановщиком которого была Аида Манасарова, режиссер фильма «Коротко лето в горах». Быть может, это чистая случайность, что для первой своей большой самостоятельной постановки А. Манасарова избрала сценарий Николая Атарова «Иван Егорыч и горы» (журнал «Искусство кино», 1961, № 8) — произведение, тоже начинающееся с катастрофы, с непредвиденного стихийного бедствия, и завершающееся гибелью центрального героя. Произведение, целиком посвященное глубинному исследованию психологии людей, так или иначе причастных к событию и его последствиям... А может, тут не случайность, а преднамеренность, верность теме, достойная уважения?

Так или иначе, но фильм Н. Атарова и А. Манасаровой можно и нужно анализировать с учетом определенных законов композиции, избранной авторами. В частности, его разбор нельзя вести посредством пересказа фабулы. Ибо вся-то несложная фабула этой достаточно сложной вещи сведется, должно быть, в будущих аннотациях примерно к следующему. Снежная лавина обрушилась на строительство железной дороги в горах; стремясь любой ценой выполнить государственное задание, начальник строительства Калинушкин решает вести трассу в обход Чалого Камня, таящего угрозу новых обвалов. Но автор проекта Летягин настаивает на продолжении утвержденного — спрямленного — варианта строительства, для чего предлагает взорвать Чалый Камень, а откосы укрепить лесонасаждениями. Вот, собственно, и все.

Едва ли читатель, не видевший фильма, всплеснет изумленно руками, если прибавить к сказанному, что в конце концов победит «прямой» вариант Летягина, вариант, более выгодный в народнохозяйст-

---

* «Коротко лето в горах». Сценарий Н. Атарова. Постановка А. Манасаровой. Оператор П. Сатуновский. Художник Б. Царев. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Э. Зеленцова. Редактор А. Репина. «Мосфильм», 1964.

«Коротко лето в горах». Г. Стриженов — Летягин, В. Кашпур — Бимбиреков

венном отношении, хотя и требующий сейчас больше мужества и даже героических усилий — не только от проектировщиков и строителей, но и от руководителей в министерских «верхах». И едва ли читателя так уж заинтригует сообщение, что борьбу за выбор трассы наблюдает студентка-практикантка Галя, дочь московского эксперта Устиновича, арбитра «сверху» в споре центральных героев. Нет, не в фабуле дело!

А в чем же? Может статься — в манере, в необычной стилистике повествования? Но и это отпадает: манера, стиль — самые обычные, привычные. Мало того, здесь надо бы сказать «во-вторых». Во-вторых, и манера повествования (включая и закадровые монологи Гали — она то вспоминает прошедшее, то забегает мыслью вперед,— контрапунктирующие с изобразительно-пластическим строем фильма) подчеркнуто традиционна, по крайней мере в том смысле, что ни один из выразительных компонентов не претендует на первооткрытие или на роль солиста. Все средства сдержанны, их намеренная скупость продиктована, видимо, стремлением авторов к решению некоей главной задачи — пусть это звучит тривиально: сама-то задача, признаем это сразу же, выбрана по-настоящему трудная.

...Как много теоретизируем и спорим мы сегодня по поводу насущной цели киноискусства и литературы — воспеть героя нашего времени! И до чего же редко встречаемся на практике, в конкретных произведениях литературы и экрана с убедительным образом современника! Не потому ли каждая попытка, каждый новый шаг художника именно в этом направлении привлекает к себе такое пристальное внимание широкой общественности, что именно здесь пролегает главная магистраль к подлинному новаторству?

Я думаю, что авторы фильма «Коротко лето в горах» сознательно отказались от завершающей сценарий ситуации — трагической гибели Летягина — и обратились как будто к традиционной фабульной конструкции, взяв за основу некий зауряд-случай, так сказать, «нормальную» аварию. И средства экранного выражения идеи избрали самые непритязательные, чуть ли не хрестоматийные. Несмотря на все эти самоограничения, им удалось создать увлекательный фильм — фильм не только и не столько о вариантах железнодорожной трассы, сколько о вариантах понимания добра и зла в наши дни, о столкновениях вчерашних и нынешних нравственных критериев — иными словами, о том, что характеризует сегодня одну из важнейших линий борьбы за построение нового общества, за воспитание гармоничной личности, за творческое отношение человека к труду, к жизни.

По замыслу Н. Атарова центральным образом произведения должен был стать инженер-изыскатель Летягин — человек незаурядного мужества и кристальной честности, способный собственным примером разбудить романтическую мечту в душе избалованной столичной студентки; расшевелить дремлющую совесть вполне зрелого, уверенно шагающего по жизни Калинушкина; воодушевить на подвиг строителей. Столь разных по возрасту, жизненному опыту и положению людей Летягин покоряет своей целеустремленностью, решимостью отстаивать нравственные убеждения, определяющие всю его бескомпромиссную практическую деятельность.

Этот замысел был бы успешно реализован в фильме, если бы образ Летягина (в исполнении Глеба Стриженова) не страдал некоторой однотонностью, прямолинейностью. Думается, что повинен в этом не только актер, но и режиссерское ви́дение образа, стесненное напрасным, пожалуй, недоверием к зрителю, к его способности все понять и расценить без авторской подсказки. Это ощущается, к примеру, в одной из наиболее драматических и решающих для раскрытия характера Летягина сцен фильма. Добившись остановки работ по обходному варианту, Летягин впервые в жизни оказывается в положении человека, по чьей вине простаивают механизмы, рабочие-строители остаются без заработка. Сцена в столовой, под перекрестными взглядами и репликами рабочих, давала режиссеру и актеру возможность показать противоречия, которыми стиснут Летягин, и его внутреннюю борьбу за верность высшим принципам в минуты, когда на карту поставлена, можно

сказать, вся его репутация инженера и гражданина. Однако, не веря в выразительный потенциал, заложенный в самой сцене (и в первую очередь — в игре актера), А. Манасарова вслед за этим «вполнакала» решенным эпизодом прибегает к пояснительно-морализующему, закадровому комментарию, не слишком убедительно замаскированному под «раздумья» Галочки.

И хотя и в Летягине и в Галочке (актриса А. Чернова) есть искренность, вдумчивость, исполнителям этих ролей не удается перешагнуть предел однажды (и не однажды) сказанного, привычного на экране.

А вот образ Калинушкина мне представляется настоящей большой удачей. Я говорю сейчас и об актерском достижении Н. Колофидина (хотя совершенно бесспорно, что одно неотделимо от другого, что не будь замечательного, тонкого мастерства актера, экранный образ Калинушкина не стал бы, вероятно, таким достоверным, значительным, емким) и о принципиальной удаче драматурга и режиссера.

В литературном сценарии Калинушкин был глуховат — видимо, от рождения. «Природный недостаток помогает ему не слушать и внутреннего голоса: голоса совести», — сказано там. А в фильме авторы сохранили и слуховой аппарат с его «ненадежной» батарейкой и глухоту Калинушкина, только изменили ее природу. Эта, казалось бы, мелочь уточнена мимоходом в эпизоде, о котором в сценарии только рассказывалось. Летягин требует прекратить финансирование работ, начатых Калинушкиным по «обходному» варианту трассы. Вот фрагменты этой сцены. Два проекта — два варианта сталкиваются здесь.

«— Ну что ж. Вызываем эксперта. Хотите начать склочку — извольте!

— А вы хотите, чтобы я принял правила игры: вы ведете трассу, где *вам* нужно, а меня выручаете как подследственного? Благородно — и удобно!

— Наконец-то догадались!

— А вы ведь так не думаете!..

— Почему бы?

— Потому что вы честный инженер.

— Батарейка сработалась.

— И коммунист!

— Не слышу.

— Слышите, слышите».

Игра с этим «слышу — не слышу» не просто деталь образной характеристики; тут речь идет определенно о черте характера.

Достоверность и, если можно так выразиться, актуальность образа Калинушкина раскрываются в фильме от сцены к сцене, и к моменту, когда Калинушкин, после очередной попытки ускорить приезд эксперта Устиновича, устало кладет телефонную трубку, мы уже не только верим, мы попросту симпатизируем этому человеку, безусловно честному — пусть пока еще «по-своему» честному — инженеру и коммунисту. Мы верим искренности его упрека — Устиновичу и самому себе,— верим его горьким размышлениям вслух: «Он опоздает. Он хочет опоздать... Эх, Калинушкин, Калинушкин! Не слышу? Слышишь. Вот в том-то и дело, что слышишь!»

Да, в том-то и дело: Калинушкины не глухи от природы, они умеют слышать или не слышать — в зависимости от обстоятельств. Сложность судеб такого рода людей, воспитанных в определенных исторических условиях, обретает в образе Калинушкина яркое, глубокое и достоверное отражение. «Человека делают обстоятельства, — говорит Калинушкин Гале, — и меня, и его, и каждого по-своему».

Калинушкина «делали» обстоятельства времен культа личности. Но в том и сила фильма, что через этот образ вы можете ощутить диалектику времени. Какое чувство радости овладевает вдруг вами, когда вы обнаруживаете, что Калинушкин — это не дежурный «консерватор», не набившая оскомину схема, а живой человек, со всеми его тяжелыми противоречиями, обусловленными нелегкой биографией строителя-фронтовика, труженика, коммуниста! И с гордостью слушаешь его последний разговор «по душам» с Устиновичем: «Понимаю. Тебе было бы гораздо легче, если бы я не делил с тобой ответственности, а взял бы все на себя, как берет на себя Летягин. А ты, пожалуй, прав: у меня техника, огромные

«Коротко лето в горах». А. Чернова — Галя, Н. Колофидин — Калинушкин

полномочия, меня подпирают сроки... Все согласятся: самый лучший вариант для меня был бы тот, который бы позволил быстрее укладывать шпалы. А у Летягина что? Ну что это — красивые чертежи... и так, еще одна малость: беззаветная любовь к делу...»

За этими словами раскрываются важнейшие процессы, затронувшие все слои нашего общества после XX съезда КПСС, давшего могучий импульс для радикального обновления наших представлений об этике и морали советского гражданина. В образе Калинушкина писатель Н. Атаров воссоздал, по-моему, весьма достоверно образ нашего современника — человека, не приспосабливающегося к неким «новым обстоятельствам», а действительно перестраивающегося, пересматривающего свои принципы и нравственные мерила жизни. Эволюция этого характера ведет к развенчанию чуждой нашим дням догмы «цель оправдывает средства», рождает чувство личной ответственности каждого из нас перед людьми и перед своим делом.

...А что же Галочка? Поняла ли она за время своей практики что-то сверх того, что Летягин — герой «положительный», в которого даже влюбиться можно, а Калинушкин — «отрицательный»?

По сценарию Н. Атарова — поняла, и даже отлично. Она так и говорит Устиновичу: «Отец, а ведь глуховат ты, а не Калинушкин... Или у тебя... батарейка сработалась?»

По фильму — судить не берусь: там нет подобного прямого доказательства, нет, кажется, даже косвенных.

И все же я верю, что и Галочка, а главное — и молодые зрители, ее сверстники, полюбят не только «самого красивого человека в этих горах», Летягина, но и временами совсем не красивого Калинушкина, так мужественно стремящегося к ч е с т н о с т и, этой высшей красоте человека.

М. ЗАК

Крымские метаморфозы

Так случилось, что перед фильмом «Город — одна улица»* был показан очередной «Фитиль». Страдания беспутевочного курортника, его поиски места под солнцем Крыма промелькнули на экране серией радужных кадров, похожих на цветные открытки. Не бог весть какой новый или смелый замысел достиг сатирической цели благодаря точному воплощению: олеографические красоты Крыма, снятые в манере рекламного проспекта, представляются бедному «дикарю» насмешкой злой судьбы.

Маленький ролик. Без претензий. Но точный благодаря соответствию между тем, что хотели сказать авторы, и тем, как они это сказали.

Потом начался большой художественный фильм. Пестрые краски вытеснила жесткая черно-белая гамма. Фельетон уступил место драматической повести. Но место действия осталось прежним.

Крым. Город длиной в одну улицу расположен на берегу моря. Улица просматривается насквозь — так же, как и жизнь его обитателей. В качестве героя фильма можно выбрать любого. Авторы предоставляют право выбора зрителю. Доверие всегда радует. Явно заинтересованные, мы проходим по улице, читаем вывески: «Родильный дом», «Столовая», «Аптека», «Пожарное депо», «Правление рыболовецкой артели». Первые уличные знакомства: парень везет на тележке чемоданы курортников, усатый брандмайор дирижирует духовым оркестром, рыбаки толпятся возле пивного ларька.

Как всегда, мешает экскурсовод. Его роль исполняет закадровый голос. Мы ведь не отдыхающие — зачем пояснения? Тем более что в городке нет никаких особых достопримечательностей. Рядовой городок. Ясно без подсказки. Но подсказки следуют одна за другой. Растет их сумма, и падает цена доверия. Авторский замысел становится настойчивым. Гуляющая «походка» киноаппарата маскирует его торопливость. Непринужденность первого знакомства переходит в назойливую дружбу.

Для того чтобы понять, как возникли эти метаморфозы, нужно сначала посмотреть из окна Ялтинской киностудии на пляж. Южные яркие краски ласкают взор. Ласкают час, два, неделю, месяц. Черт возьми! Неужели весь крымский пейзаж состоит

* «Город — одна улица» (по мотивам рассказов Ю. Абдашева, Л. Шишко, Д. Холендро). Сценарий Д. Холендро. Постановка Я. Базеляна. Оператор А. Явурян. Художник Б. Коняков. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Н. Шарый. Редактор Ю. Турчик. Ялтинская киностудия, 1963.

из пляжа и зонтиков? Ведь есть же в Крыму люди с постоянной пропиской! Хотя бы часть работников Ялтинской киностудии...

Вместе со стуком закрываемого окна рождается замысел. Показать Крым не с моря, а с суши. На черно-белом экране, а не на цветной открытке. Не во время отпуска, когда сама собой складывается сумма «три + два =...», а в рабочее время.

Замысел начинает конкретизироваться. Место действия? Подальше от шумных курортных центров. Герои? Люди сегодняшнего Крыма. Жанр? Только не комедия. Любовь? Настоящая, без пляжного песочка.

Замысел становится сюжетом. В городок приезжает работать акушером молодой парень. Он чувствует себя одиноко, пока не встречает на берегу чудесную девушку.

Однажды ночью в дверь роддома раздается стук. Рыбак вносит на руках женщину. Он подобрал ее на улице. Она приезжая. Вместе с новорожденным и еще двумя детьми она поселяется в доме рыбака.

На отдых в городок приезжают двое шахтеров. Они снимают комнату у старухи. Ее племянник, здоровый парень, промышляет с тележкой, подвозя вещи курортников.

Оказывается, сюжетов три — по числу рассказов, положенных в основу сценария. Но что за беда, если улица одна и все жители составляют единую дружную семью, если разные события и судьбы объединены авторским замыслом: показать, как быт может обернуться романтикой, а одиночество и неустроенность героев — счастьем.

И действительно, повстречавшаяся акушеру девушка ждет на берегу, когда море «загорится синим огнем»; женщина с детьми, оставившая мужа, находит в доме рыбака ранее ей неведомую любовь, которая покоится на уважении; теткин племянник бросает тележку и отправляется строить широкие автострады на крымской земле.

Замысел приобретает очертания готового фильма. Вот тут-то и начинаются метаморфозы.

Дома городка смотрят друг на друга, повернувшись спиной к морю. Кругозор ограничен неширокой улицей. Но разве открытый в кадрах простор обязательно рождает широту взгляда на мир? Есть такой прием — «доказательство от противного». Авторы берут его на вооружение и последовательно проводят через весь фильм.

Завязывается спор между сушей и морем. Зритель поворачивается спиной к морю и лицом к суше. Посмотрите, как резка граница света и тени на белом известняке, как дымится свежий асфальт дороги, как блестит оконное стекло, как шлепается на прилавок серебристая рыба, как пышная пена покрывает

«Город — одна улица». М. Логвинов — Сергей, В. Лепко — Нина

пивные кружки, как хозяйки покупают в аптеке средства для стирки белья, как забавно поют малыши из детсада, каким событием для городка является покупка мотоцикла, как происходит трудное объяснение двоих на фоне равнодушного голоса, ведущего подсчет артельного улова.

Режиссер Я. Базелян и оператор А. Явурян предлагают нам полный набор «быт улицы». Художникам нельзя отказать в наблюдательности.

А нас тянет к морю.

Начинаешь разбираться в этом постыдном курортном вожделении. Оказывается, скучно. Бытовая, житейская скука, которая по замыслу должна опровергаться всем строем фильма, неуловимо просачивается в кадры. Атмосфера жизни маленького городка, где беспощадное солнце высвечивает любые закоулки и все знают все друг о друге, только декларируется с экрана утомительной скороговоркой подробностей и деталей. Их количество не переходит в качество целостного образа. Они мельчат тему «улицы-семьи». Городок в самом деле кажется очень небольшим.

Однако спор еще не кончен. Новая автострада все ближе и ближе подходит к городку. Драматическое напряжение растет. Что случится, когда улица станет отрезком длинного пути? Случается неожиданное. По новой дороге в большую жизнь отправляется сначала теткин племянник, затем — женщина с детьми.

Конечно, пересказ груб. Ведь в погоню за женщиной мчится рыбак на мотоцикле, и только целомудренно возникшая надпись «Конец» оставляет за кадром сцену их возвращения. Вернется и племянник. Но экран убеждает в другом: широкая автострада выносит героев из маленького городка, и зритель не протестует. Даже наоборот.

Тянет нас к морю! Когда раз или два (три или четыре) мелькает оно в кадре, скупо отмеренное считанными метрами пленки, невольно вздыхаешь: зачем этот спор хляби и тверди?

Перейдем теперь от географических пристрастий художников к их человеческим привязанностям. Они столь же определенно подчеркнуты авторской интонацией. Герои фильма должны незаметно выйти из уличной толпы на первый план действия. Пусть они будут рядовыми жителями рядового городка, внешне ничем не примечательными и, казалось, совсем обыкновенными. В этом «казалось» все дело. Для авторов их обыкновенность — мнимая. А для зрителей?

Сергей необыкновенен своей профессией. Молодой паренек, и вдруг акушер. Согласитесь, что такое встречается не часто. Когда на экране появляется узкоплечий юноша в очках и сообщает род своих занятий, он невольно вызывает симпатию и улыбку. Сделана заявка на неожиданность. Реализуется она как-то странно и тоже... неожиданно. Мимолетная, но многозначительная встреча с девушкой на берегу помогает ему быстро преодолеть свое одиночество. Он настолько органично входит в семью жителей, что становится совсем незаметным. В буквальном смысле. Появления юноши акушера в кадре похожи на редкие дежурства совместителя, пропадающего где-то за экраном на своей основной работе.

Что здесь мнимое — обыкновенность, необыкновенность или сам характер героя, выполняющего несколько дежурных лирико-акушерских функций...

Сложнее заявка на образ бригадира рыбаков.

О многом говорит выбор на эту роль В. Авдюшко, чей актерский темперамент, как правило, накапливается исподволь, избегая открытых форм проявления. Внешняя сдержанность при внутренней глубине чувств — так, вероятно, можно определить рисунок образа. Но эту глубину надо еще измерить. Пока она неведома ни зрителю, ни герою. Тогда в его жизнь входит неожиданное: женщина, подобранная с детьми на улице в дождливую ночь. Сейчас мы увидим, как обязательное сочувствие к человеку, попавшему в беду, на наших глазах перейдет в иное, редкое качество; как из рядового, обыкновенного вырастет единственная необыкновенность, имя которой — любовь.

Хорошо, что авторы намерены исследовать процесс. Однако движение авторской мысли от намерений к осуществлению обрывается где-то вначале. Рядовые черты образа найдены сразу и нанесены уверенной рукой: вескость фраз и поступков, скупость жестов и мимики. Обычно мы так и представляем себе рыбака в виде рослого парня, который стоит на земле, как на палубе, широко расставив ноги и бесстрашно развернув грудь навстречу хмельному ветру.

«Обычно»? Но смысл образа, согласно авторским намерениям, состоит в движении к необычному. Только так могла быть оправдана исключительная ситуация, возникающая с приходом этой женщины и ее детей к герою. Сюжетная неожиданность обязана была прорасти в неожиданность его характера, уйти с поверхности экрана в глубину образа.

Этого не произошло. Авторы и зрители остались на поверхности. Тщательно культивируемая сдержанность актерского поведения В. Авдюшко обернулась серостью и сухостью образа, который стал рядовым в самом прямом значении слова.

Бригадир рыбаков является «моделью» фильма. По его образу и подобию задуманы другие персонажи: сквозь бытовую заземленность, которую герои набрасывают на себя как прозодежду, голубыми полосами тельняшек должна просвечивать романтика их характеров.

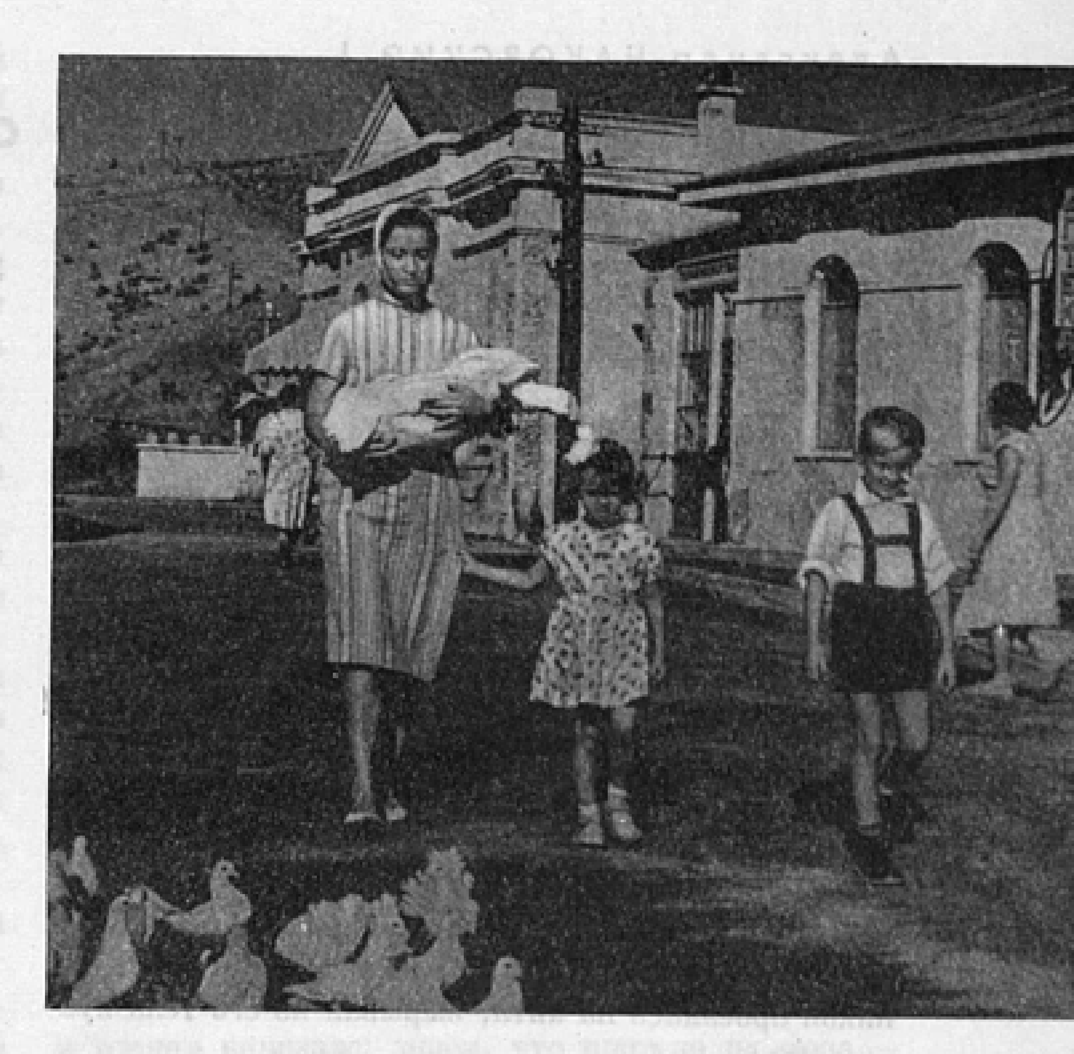
«Город — одна улица». В. Авдюшко — Демидов

Ревность и корысть поставлены на пути героев с единственной целью их преодоления. Логика характеров вновь уступает место логике авторских намерений.

Но нет правил без исключений. Таким исключением является образ Маши (А. Константинова), женщины с детьми, бросившей родной дом накануне рождения нового ребенка. Правда, в экспозиции образа есть своя неожиданность, весьма обязательная для авторов: многодетная мать оставляет мужа, хотя в кино и в жизни чаще бывает наоборот. Зато другие неожиданности минуют Машу. Характер героини избегает авторского произвола. Объяснение этому факту самое простое. По отношению к Маше другие персонажи проявляют максимум заботливости и участия, предусмотренные темой «улицы-семьи», тогда как актриса А. Константинова, свободная от обязательной программы, может спокойно и вдумчиво, не торопясь, накапливать правду образа. Особое место в образной системе фильма дает ей преимущество. Упорно обороняясь от чужого и излишнего внимания (не исключая авторского!), женщина не хочет ни с кем делить свою беду. Ее сопротивление не убывает, а, напротив, растет, чтобы в самой высокой точке (приезд мужа, которого она снова отвергает) вдруг сломиться. Верно найденная линия внутреннего состояния героини рождает правду актерского поведения. Суета механических жестов — трое детей на руках — обрывается длинными паузами, когда руки бессильно опущены и глаза смотрят не видя. Цена полуулыбки, появляющейся на ее лице, достаточно высока.

Образ Маши показывает, каким мог быть фильм, если бы — «рассудку вопреки»!— художники больше доверяли героям и зрителям. Рассудочность оказала авторам плохую услугу: ей во многом уступила художественность, и тем самым приоткрылся болезненный недостаток мастерства в фильме. Не хватает его в обрисовке эпизодических персонажей, которым как будто бы уготована важная роль. Они должны были сложиться в единый образ «улицы-семьи», составить вместе активную человеческую среду, живой фон для действий героев. Мелькающие в группах и поодиночке фигуры людей, снабженные панамами, рыбацкими сапогами, кошелками, усами, очками и репликами, выглядят приглашенными статистами, хотя среди них, наверное, есть подлинные жители Крыма. Они не связываются между собой, как не связываются внутренне три линии фильма.

Дробность сценарной и изобразительной композиции усиливает операторская камера. Ее подвижность сначала настораживает, потом утомляет. Быстрые переброски действия с помощью «кадров-перевертышей» (застывшие, как фотографии, планы



«Город — одна улица». А. Константинова — Маша

щелчком поворачиваются) подстегивают внимание, но, подобно всякому сильно действующему средству, ненадолго.

Ялтинская студия и город в одну улицу находятся на границе земли и моря. Это не столько географический, сколько творческий признак. Авторы попытались преодолеть извечную границу между бытом и романтикой. Любая мечта по-своему важна, говорят они с экрана: мечта директора — превратить столовую в ресторан и мечта девушки — увидеть, как море загорится синим огнем. Надежда директора сбылась — в кадре появилась новая вывеска: «Ресторан «Волна». Бланк телеграммы, которую юноша отправляет вслед уехавшей девушке, служит подтверждением того, что «море загорелось синим». Необыкновенного свечения моря мы не увидели в кадре. Да и как его показать на черно-белом экране? Ничего, можно было и на черно-белом. Цвет фильма зависит не от пленки. Но море не вспыхнуло, не загорелось. Художники остались на суше по эту сторону границы, и быт восторжествовал над романтикой. А раз так, то в гуманистической теме картины неожиданно прорезалась стародавняя утешительская интонация «помогай ближнему своему»... Это авторское послесловие и на самом деле неожиданная метаморфоза, которая случилась с фильмом «Город — одна улица».

Александр ЧАКОВСКИЙ

Корабль особого назначения

Название фильма — «Корабль особого назначения» *— вызвало в моем сознании далекие от содержания этого кинорассказа ассоциации.

Я вспомнил о другом корабле, тоже «особого назначения», виденном мною в кинохронике-летописи. Она была посвящена истории японского милитаризма. Тот, запомнившийся мне корабль, был тоже «особого назначения». Американский авианосец. Его борта опоясывали зенитные пушки и пулеметы. На корабль пикировали японские летчики-самоубийцы. Некоторые из самолетов взрывались в воздухе. Другие достигали цели и на скорости семь миль в секунду врезались в палубу или в корпус корабля. Огневая завеса опоясывала авианосец, взрывы потрясали его чудовищное металлическое тело...

Это походило на бой кита с косатками — мне довелось однажды наблюдать этот страшный бой, когда десяток вертких, скользких, похожих на пули хищников бросались на кита, вырывая из его тела куски мяса...

Хроника, о которой я вспоминаю, называлась «Япония и меч».

В ней было много страшных эпизодов войны, но этот корабль, на который пикировали летчики-самоубийцы, корабль, постепенно превращающийся в гигантский ком искореженного металла, произвел на меня наиболее гнетущее впечатление.

И я вспомнил об этом символе истребительной войны в первый раз, когда прочитал название нового фильма, рассказывающего о рейсе парохода «Литва», а затем, когда впервые увидел на экране и сам этот чудесный корабль.

Мне не хотелось бы пользоваться поверхностными ассоциациями, но как уйти от них, если они столь впечатляющи? Тот, изрыгающий огонь, несущий смерть и сам стоящий на пороге смерти, и этот, окрашенный в радостные цвета жизни, веселый и вместе с тем величавый корабль, рожденный для мира, несущий на своих палубах людей, борющихся за мир.

Там грохотали пушки и пулеметы, здесь стрекочут пишущие машинки.

Содержание нового советского документального фильма — это рейс «Литвы» по Средиземному морю и его портам, это запечатленная на кинопленке — чаще цветной, а иногда и черно-белой — история третьей всемирной встречи журналистов.

В прошлом году мы внимательно следили за ходом этой необычной встречи по газетам, и вряд ли необходимо сейчас напоминать, что целью ее была поддержка борющихся народов Африки и укрепление солидарности демократических журналистов,— все это еще свежо в нашей памяти.

И поскольку рейс «Литвы» и является содержанием картины, то в пересказе ее сюжета нет никакой необходимости.

Я смотрел этот фильм с большим волнением. Думаю, что ни в какой мере не умалю ценность хорошей работы авторов фильма — ведущего интересный и точный рассказ о происходящем А. Аджубея и других журналистов — Е. Аккуратова, В. Маевского, Ю. Монгловского, К. Непомнящего и Ю. Трушина, если скажу, что не только изображением, не только словом волнует это киноповествование.

Полагаю, что оно производит такое сильное впечатление и своим многозначительным подтекстом. Всего лишь считанные минуты видим мы в фильме Манолиса Глезоса, но ведь еще задолго до этого запечатлелся он в наших сердцах. Мы смотрим в лицо Глезоса, а перед нашим мысленным взором встает вся эпопея его героической борьбы в минувшее двадцатилетие. Все, все проходит перед нами: и флаг свободы, водруженный героем над Акрополем, и годы,

* Авторы фильма: А. Аджубей, Е. Аккуратов, Ю. Монгловский, К. Непомнящий, Ю. Трушин, В. Маевский. Монтаж В. Плотниковой. Композитор М. Меерович. Звукооператор В. Котов. Центральная студия документальных фильмов, 1964.

«Корабль особого назначения». Журналисты за работой

проведенные Глезосом в тюрьме, позорный суд над греческим патриотом, и снова годы тюрьмы и годы борьбы...

Всего лишь один рисунок чертит на экране рука Эфеля, но вереница его знакомых нам зарисовок, талантливых, злых, едких, смешных, проходит перед нашими глазами...

Авторы фильма несут нас по волнам Средиземного моря, вводят в залы заседаний, где ведут горячие споры журналисты. Стамбул, Афины, Неаполь, Алжир, Тунис, Каир проплывают перед нами...

Фильм идет только пятьдесят минут, но события, которые отражаются в нем, тянулись долгие годы.

Вспомним, сколько месяцев и лет подряд читали мы в газетах о героических сражениях алжирского народа, о борьбе с французскими колонизаторами в Тунисе, о битве арабов за Суэцкий канал, когда советский народ своим решительным предупреждением англо-франко-израильским агрессорам остановил земной шар на краю пропасти новой мировой войны.

И не потому ли с таким одобрением, так взволнованно, так горячо встречал журналистский форум приветственное послание Н. С. Хрущева, зачитанное Павлом Сатюковым, что эти люди всех цветов кожи слишком хорошо знают историю и ту великую мирную роль, которую играет в ней Советский Союз?

Многолетняя, самоотверженная борьба за мир стоит за плечами подавляющего большинства обитателей теплохода «Литва». Борьба с империалистической, колонизаторской клеветой, за независимость африканских и всех порабощенных народов мира, борьба упорная, героическая, за которую приходится расплачиваться голодом и тюрьмой, как Манолису Глезосу или Анри Аллегу, который сам перенес пытку в застенке французских парашютистов и написал об этой пытке кровоточащую книгу...

И мы, советские люди, в сердцах которых отзывается каждый стон истязаемого за народную правду, каждое смелое слово журналиста — борца против империалистического насилия, не можем без глубокого волнения смотреть в лица наших старых друзей.

Сейчас они сидят на палубе и в салонах «Литвы»— бывший узник Бухенвальда австрийский журналист Платц, ветеран антифашистской борьбы Георг Краус, известный ганский журналист Кофи Баатсо и многие, многие другие,— смеются, беседуют, печатают на портативных машинках («стрекочущий корабль»— это слова из текста фильма), подымаются на трибуны в залах заседаний, а мы, собравшиеся в темном кинозале, знаем, что привело их сюда — на борт «Литвы», на землю Греции, Италии или Алжира...

«Корабль особого назначения». В центре — Анри Аллег

Это знание и есть тот самый «подтекст», который заставляет еще сильнее биться наши сердца, когда мы смотрим этот впечатляющий фильм.

Ибо кто из честных людей на земле может оставаться равнодушным при виде людей — борцов за правду, при виде земли, напоенной кровью тех, кто предпочел смерть стоя жизни на коленях?..

Я начал эту рецензию с воспоминания об американском авианосце. «Сон» оказался «в руку». Я снова встретился с ним в этом фильме. Он вызывающе покачивался на волнах теплого моря, этот авианосец американского шестого флота. Новенький, чистый, самоуверенный. Но мы знаем, как тонут такие корабли, когда их сжигает пламя войны.

На проплывающей мимо «Литве» нет ни пушек, ни пулеметов, ни стартовых площадок.

Но он несет на своем борту Правду, а тот, похожий одновременно и на гигантский утюг и на распластанный блин, призван защищать ложь. История знает, чем кончается борьба народной правды с ложью поработителей.

Фильм «Корабль особого назначения» укрепляет веру людей в торжество правды. Он знакомит нас с отрядом бойцов за эту правду — демократическими журналистами.

В. ФРОЛОВ

Поэтичный документ

Да, этот короткий, двухчастевый фильм можно назвать поэмой. В нем поэтическим взором кинодокументалисты посмотрели на прошлое и настоящее.

«Было их тридцать девять»*— так называется фильм, выпущенный Ленинградской студией кинохроники. Режиссер Л. Черенцов, сценарист Я. Филиппов, оператор О. Лученкин должны были рассказать о том, как кончилась полуторавековая история Мариинской водной системы и на место нее пришел могучий Волго-Балт — уникальная водная артерия, соединяющая Ленинград с Волгой.

Иные бы авторы, долго не раздумывая, обратились к давно и прочно устоявшимся схемам. Добросовестно засняли бы Мариинку, а потом строительство Волго-Балтийского канала, разъяснили бы неискушенным зрителям, какой великий подвиг совершили советские люди, затопив бывшую «жемчужину российского государства» и воздвигнув на ее месте современный водный путь.

С. Юткевич абсолютно прав, когда пишет («Искусство кино», 1964, № 1) в своей статье об отсутствии метафорического образного языка, образного мышления во многих киноочерках, кинопанегириках, создающихся на наших студиях. Это справедливое замечание относится к тем, кто привык без творческого огонька, по старым штампам работать в документальном киноискусстве.

Создатели фильма «Было их тридцать девять» постарались найти иное решение своего очерка. Образ Мариинской водной системы осязаемо возникает в фильме, вызывая у зрителя то грусть, а то и гордость.

Было тридцать девять шлюзов на этой «реке рукодельной», сотворенной гением русского народа. Это сооружение называли «инженерным чудом» во времена Радищева и декабристов. Петр Первый через непроходимые лесные чащи, прорубив окно в Европу, заставил канал служить нуждам государства.

О Мариинке вчерашней авторы фильма рассказывают, как о человеке. Камера неторопливо движется, будто она также очарована медленным ритмом жизни, царящим на старых водных путях, давно ставших «речным проселком». Неторопливо проходят картины природы: стоят на берегах стройные чудо-церквушки, построенные вместе с Мариинкой, строгие красавцы монастыри, городские крепости. Народ, русские умельцы действительно творили чудеса, ставили без единого гвоздя сверкающие узорами куполов церкви, поднимали на восемь метров реку, которая на плечах тридцати девяти шлюзов шагнула через холмы и косогоры, образуя сквозной путь почти в четыреста верст. В картине все оживает, становится объектом искусства: деревянные стены шлюзов, скрипучие ворота, медленно вращающиеся «бараны», с помощью которых открывали и закрывали шлюзы. Люди привыкли к быту, к образу жизни на Мариинке. В наши дни она стала памятником самой себе, памятником старины глубокой.

Мне приходилось бывать в тех местах несколько лет назад. Я хорошо помню неторопливость, какую-то уютность «мариинского» ритма. Меня тогда поразила не медлительность и даже не отсутствие вечной суетливости, к которой привыкает житель большого города, а близость между людьми. Капитан пароходика знал почти каждого пассажира, неторопливо во время шлюзования ходил по палубе, интересовался новостями. Завязывалась неприхотливая беседа. Молодой паренек тихо перебирал лады аккордеона, и девушка, сидящая рядом с ним, подпевала ему вполголоса. Никто не жаловался на то, что так неторопливо скрипели «бараны» и долго простаивал пароходик у бесконечных шлюзов, возле которых выстраивалась очередь барж, буксиров, моторных лодок. Ко всему этому давно привыкли и не требовали от Мариинки того, чего она не могла дать.

Авторы фильма снова помогли мне пережить все своеобразие жизни и ритмов Мариинского канала. Камера оператора О. Лученкина передает настроение, она мыслит, переживает. Вот сверху снятая козочка. Старик сидит на стоге сена, уложенном в лодке, которую тянет моторочка. Женщина с ребенком на скамейке. Девушки танцуют под гармошку на палубе. Все это детали размеренного покойного быта на этом старом речном пути. Камера не только фиксирует то или иное лицо, ту или иную картинку жизни, попавшую в кадр. Она «осмысливает» факты жизни. А это — ключ к образному мышлению зрителя. Только что диктор сказал, что во времена Радищева Мариинка «казалась кружевом, для нас она — всего лишь паутинка, слабенькая, беспомощная, случайно уцелевшая от свежего ветра», и сразу же возникает кадр: девочка развешивает белье на палубе баржи, и ветер треплет белые рубашечки, веревочку, напоминающую паутинку.

* Сценарий Я. Филиппова. Режиссер Л. Черенцов. Оператор О. Лученкин. Музыкальное оформление С. Томбака, Р. Котляревского. Звукооператор Н. Боронин. Текст читает А. Михайлов. Ленинградская студия кинохроники, 1964.

Дикторский текст не комментирует кадры, а обогащает их, позволяет воспринимать кинематографический образ. Так, забытый на скамейке парохода каким-то пассажиром журнал, страницы которого перебирает ветер, также не просто деталь, а пластический образ конкретного ви́дения, позволяющий понять что-то важное. Из таких деталей создается образ Мариинки, которая, напрягая силы, звала на помощь электричество, и уже «баран» двигался механическим движком. Мы видим девушку, сидящую на воротах шлюза, она уже наблюдает, а не крутит с усилием увесистый рычаг.

«Жемчужина» тускнела, кончалась история Мариинского водного пути.

Авторы по этому поводу не бьют в словесные барабаны. Они понимают трагедию Мариинки, прощаются с ней навеки. Возникает не только чувство радости, но еще чего-то — то ли щемящей тоски, то ли горечи,— и все оттого, что ведь славно потрудилась эта «жемчужина государства российского», она не смогла соперничать с новым веком и ушла под воду: скрылись на дне нового канала деревянные шлюзы, о которых не забудет история.

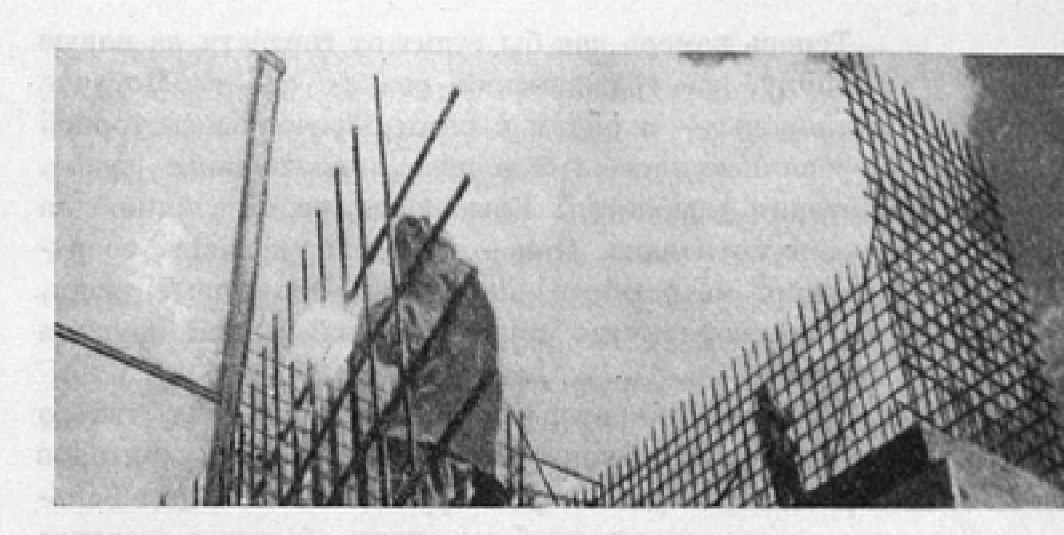
Такое впечатление может создать только произведение искусства, обобщающее историю и современность, рождающее раздумья. И недаром у меня возникло такое сопоставление: в стилистике фильма я почувствовал сходные моменты с лирической прозой К. Паустовского, с той манерой писателя, когда он, рассказывая о каком-нибудь человеке, давно ушедшем из жизни, не только раскрывает его образ, но и заставляет нас как бы пережить его жизнь. Образ этот становится удивительно близким нам, вызывает в нашей душе целую гамму чувств.

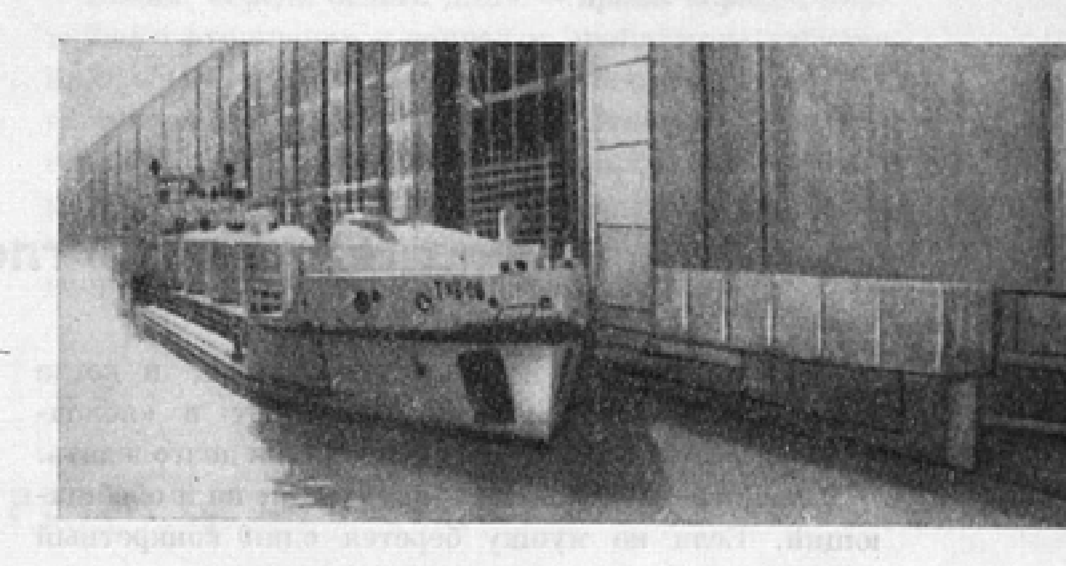
Кинематографическими средствами авторы фильма также создают образ Мариинского пути, наполняя его эмоциональным и поэтическим содержанием.

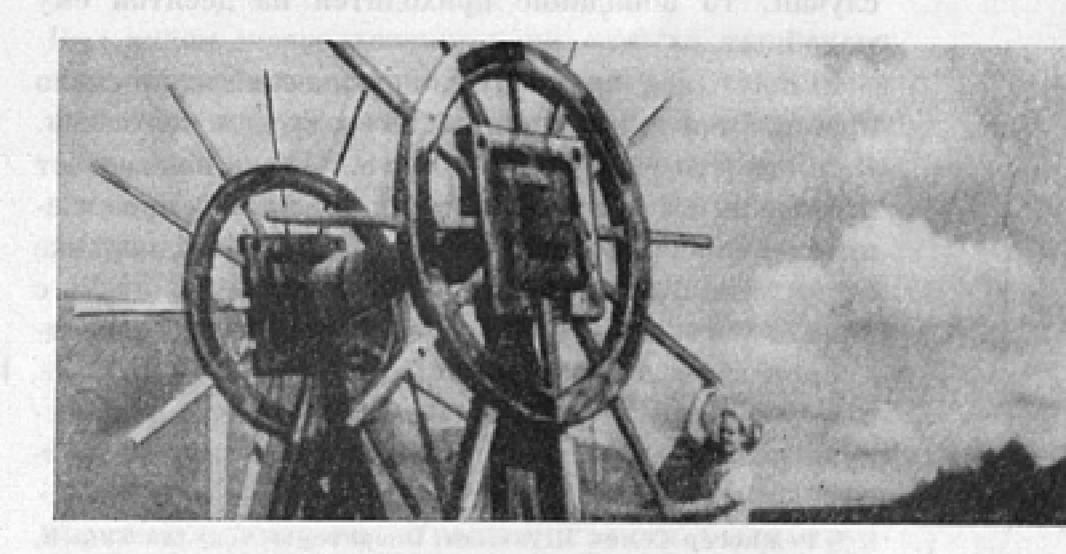
Вторая часть фильма — это рассказ о том, как строился канал Волго-Балт. И здесь оператор и режиссер остаются верными своему поэтическому ключу. Они осмысливают это строительство, как простую рядовую стройку, которых много теперь на советской земле. И это ненавязчиво убеждает зрителей, что в малой, простой стройке отражается огромный размах нашей современности.

В Ленинградском порту стоят танкеры, они рвутся на Волгу напрямик, а не в обход всей Европы. Возникает панорама Череповецкого металлургического комбината. Металл Череповца ждет прямого пути к Каспию, к Ленинграду.

Все это не только публицистическое осмысление. В этом есть броский, прямой образ нашего времени, круто изменивший тихую жизнь на Мариинском водном пути.







«Было их тридцать девять»

Теперь камера как бы гудит от гордости за новую технику, за гражданский размах работ. Могучие котлованы — и рядом с ними обреченные историей деревянные шлюзы бывшего «инженерного чуда». История улыбается. Улыбаются люди, стоящие на гребне котлована. Они — потомки умельцев, сооружавших петровскую Мариинку. Это новые люди, и они творят чудо советской инженерной науки и техники.

Конечно, во второй части фильма нет такого поэтического напряжения, которое было у авторов в рассказе о судьбе «реки рукодельной». Здесь больше от очерка, может быть, даже обычного среднего очерка. Если говорить начистоту, то в первой части авторы выступали как документалисты-поэты, а во второй они стали только документалистами, хотя и здесь некоторые кадры достигают настоящего обобщения. Рубка оператора, ровный и могучий бетон новых шлюзов, которых теперь всего лишь семь, сведения познавательного порядка, информирующие зрителей о том, что теперь от Рыбинска на Волге и до Ленинграда на Неве путь занимает всего лишь трое суток — все это не может заменить поэзии, пластической образной детали, которая создавалась авторами в первой части фильма.

Есть в этой картине еще одна особенность. В ней дикторский текст, музыка, работа звукооператора — словом, все компоненты служат выявлению замысла, единого композиционного решения. Об этом важно сказать при анализе и оценке документального кинофильма.

К сожалению, редко встречаются в рецензиях на произведения кинохроникеров упоминания о дикторе, звукооператоре, композиторе. Артист А. Михайлов нашел мягкую, лишенную обычной пафосной громкости интонацию, текст воспринимается в фильме как его органическая часть. Прекрасна вся палитра звуков, и в этом заслуга Н. Боронина. Фильм слышишь, даже в тишине лесной ощущаешь те звуки тишины, которые «прозрачны» в речную утреннюю пору. Слышишь шум шлюзов: тихий в старой Мариинке и оживленный, веселый — на новом канале. Музыкальное оформление композиторов С. Томбака и Р. Котляревского удивительно точно вписывается в настроение и ритмы фильма.

Появление фильма «Было их тридцать девять» еще раз доказывает простую истину: если документалисты обладают даром мысли и поэзии, они наверняка добиваются подлинного успеха в своем творчестве.

Сергей МИХАЛКОВ

Откройте глаза!

Публицистика — жанр снайперский, и когда выступления печати попадают в «яблочко», то результаты не заставляют себя долго ждать.

Но это жанр не только снайперский, но и обобщающий. Если на мушку берется один конкретный случай, то попадание приходится на десятки ему подобных.

В последнее время публицистический жанр смело проникает и в другие виды литературы и искусства. В частности — в кинематограф. И как показывает практика, и здесь публицистика имеет огромное воспитательное значение. Действительно, ни одна даже очень талантливая статья не может соперничать с живым рассказом, возникающим перед глазами миллионов зрителей на экране.

Недавно мне довелось посмотреть очень интересную работу — фильм «Среди белого дня»*, снятый студентом ВГИКа С. Шульманом на студии «Таджикфильм» (мастерская доцента Б. А. Альтшулера).

Объектив кинокамеры переносит нас в чудесный оазис. Здесь течет прозрачный ручей и ветви деревьев задерживают отвесные раскаленные лучи солнца. Здесь бы отдыхать труженикам! И действительно, в оазисе Чили-Чор-Чашма несколько колхозов общими усилиями построили дом отдыха. Но дом отдыха отдан не трудящимся, а религиозным фанатикам.

Фильм снят наблюдательно и образно.

Вот из камней выползает змея, мы видим ее жало, видим ее скользкое извилистое движение. И тут же рядом другая змея — это шейх Кутбудин Шарипов. В обычное время он спекулирует грампластинками и работает в радиомастерской, а здесь в «святых местах» он выползает, как змея, в обличии «святого» и спекулирует уже не пластинками, а другими товарами.

* Режиссер Семен Шульман. Операторы Абдулла Ташев, Октябрь Тилляев, Заур Дахте. Текст Валентина Селиванова, Валентина Венделовского. «Таджикфильм», 1963.

Все, что происходит в оазисе Чили-Чор-Чашма, снято документально. Здесь ничего не выдумано и не инсценировано. Объектив кинокамеры действует объективно. Жизненной правдой и точностью передачи событня сумели авторы фильма вызвать у зрителя законное негодование и подлинное волнение.

Молитвы и деньги. Мы видим, как грязные руки «святых» алчно пересчитывают бумажки. И мы видим глаза верующих, которые как бы не замечают этого. Эти кадры воспринимаются, как призыв: откройте глаза, люди, посмотрите, как вас обманывают!

С особенным гневом авторы фильма обличают коммунистов, которые равнодушно попустительствуют этому мракобесию.

Вот коммунист Расулов — заведующий домом отдыха. Он в самой гуще молящихся. Кажется, что он один из шейхов. А у него в кармане партийный билет.

Вот секретарь парткома Мусульманкулов. Стоп, кадр! Воля художников кино как бы останавливает этого человека, чтобы зрители присмотрелись к нему. Он пригвожден к позорному столбу, он выставлен на показ миллионам кинозрителей. «Остановитесь! Посмотрите нам в глаза, товарищ Мусульманкулов! Вы сдали позиции на самом главном рубеже — идеологическом!»

Фильм сделан ярко, талантливо, гневно. Тут режиссер, операторы и авторы текста объединили не только свое дарование, но и свою идейную убежденность, свою партийность. И публицистический выстрел бьет в «яблочко».

Мне думается, что фильм «Среди белого дня» следует взять на вооружение нашей антирелигиозной пропаганде. Такой фильм, показанный и в городе, и в кишлаке, и в других уголках страны, заставит многих людей призадуматься, а возможно, и отказаться от религиозных заблуждений.

Этот боевой фильм — еще одно подтверждение того, что публицистика на экране является большой силой, большим помощником нашей партии. Надо полагать, обличительные кадры далеко не всем придутся по душе. Могут найтись люди, которые скажут: «А стоило ли тащить все это на экран? Не следует ли данный вопрос решить в рабочем порядке?»

Не про этих ли людей сказал Н. С. Хрущев в своем выступлении на совещании железнодорожников в Кремле в мае 1962 года:

«Чтобы выгородить свои районы, области, а случается, и республики, такие люди пытаются смягчить остроту вопроса, и, как это ни странно, нередко получается так, что работники, защищающие честь районного, областного, а порой и республиканского «мундира», становятся как бы защитниками тех, кого они призваны осуждать за порочную работу...

...Думаю, что те люди, которые становятся защитниками местничества, «чести мундира», совершают антикоммунистическое дело...»

Фильм «Среди белого дня» — яркий образец партийного отношения к вопросам пропаганды атеизма и борьбы с равнодушием и мракобесием. Он звучит обвинением в адрес тех, кому таджикские коммунисты доверили важнейший участок идеологической работы в своей республике. И правильно поступили местные организации, взявшие фильм на свое вооружение и выпустившие его на экран.

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ФИЛЬМУ «СРЕДИ БЕЛОГО ДНЯ»

Фильм «Среди белого дня» смонтирован, озвучен, выпущен на экраны. Настало время написать послесловие к фильму, рассказать о тех обстоятельствах, при которых он возник.

Студент ВГИКа С. Шульман летом 1963 года поехал на производственную практику в Таджикистан. Таджикская студия поручила ему снять несколько сюжетов для республиканского киножурнала. Слухами, как говорится, земля полнится. Узнав о том, что в Шаартузском районе приютилось «святое место», С. Шульман с операторами Таджикской студии А. Ташевым, О. Тилляевым и З. Дахте решили снять критический сюжет для киножурнала. Студия согласилась. Действительность превзошла все ожидания. Под видом межколхозного дома отдыха приютился очаг махрового мракобесия, созданный «святыми» шейхами при попустительстве местных работников.

То, что увидела съемочная группа, выходило за рамки киносюжета. Поэтому решено было снимать фильм.

Но как снимать? Появление кинокамеры несомненно вызовет переполох. «Святые» шейхи сорвут съемки.

Режиссер совместно с операторами А. Ташевым, О. Тилляевым и З. Дахте маскируют камеру. Они снимают из-за деревьев, прячут камеру в корзинку, прикрытую тряпьем. Условия съемки были трудными. Но, не считаясь с этим, режиссер изобрета-

«Среди белого дня»

тельно ищет способы, чтобы снять наиболее яркие впечатляющие детали — руки шейха, заворачивающие и прячущие деньги, подробности жертвоприношения, ритуальную жестикуляцию и т. п.

Скрытая камера принесла много удач. Шейх Кутбудин Шарипов оказался «оборотнем» — он был не только шейх, но и спекулянт, и не только спекулянт, но и радиотехник (!). Режиссер приезжает к нему в радиомастерскую в Шаартузе. Шарипов и не подозревает, что его деятельность в «святом месте» по обиранию паломников уже снята на пленку. Поэтому он нагло, без стеснения разглагольствует на антирелигиозные темы перед кинокамерой у себя в мастерской...

Когда я впервые смотрел на экране сырые, несмонтированные куски и слушал рассказы режиссера об условиях съемки, я невольно вспоминал Дзигу Вертова. Я помню, как в начале 20-х годов, в период создания «Киноправды», он горячо рассказывал о возможностях, которые таит скрытая кинокамера...

Работая над фильмом, мы стремились вернуться к тем боевым традициям советской документальной кинематографии, где подлинность фактов сочетается с острой публицистичностью их подачи.

В. ЖЕМЧУЖНЫЙ,
художественный руководитель фильма

УКРАИНСКИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ В МОСКВЕ

В деловой и творческой обстановке прошла в Москве встреча украинских кинодокументалистов со столичными кинохроникерами.

Оператор Центральной студии документальных фильмов Е. Ефимов рассказал присутствующим на вечере кинематографистам о современном украинском документальном кино. Работы киевских документалистов вызвали большой интерес москвичей.

Показанные на вечере фильмы «До шестнадцати» (автор-оператор И. Гольдштейн), «Перекаты» (режиссер Р. Нахманович), «Письма Любы Молдован» (режиссер И. Грабовский), «Мы студенты разных континентов» (режиссер И. Грабовский), «Мир обращен к солнцу» (режиссер Р. Хвощенко) свидетельствуют о том, что украинские мастера документального кино живо чувствуют современность, выбирают серьезные, большие темы для своих фильмов, ищут новые пути творческого воплощения этих тем на экране.

Отрадным фактом является умение пользоваться скрытой камерой и синхронным кинорепортажем. Радует отличная операторская работа почти всех показанных фильмов.

Однако в показанных картинах есть и серьезные недостатки. Далеко не все режиссеры умеют средствами документального киноискусства показать человека, нередко они прибегают к так называемым «методам восстановления» и инсценировкам.

Видимо, не последнее место в ряде творческих проблем украинских кинодокументалистов занимает проблема сценария. Не все фильмы решены композиционно четко, драматургически продумано.

Обо всем этом горячо и заинтересованно говорили Р. Кармен, Р. Григорьев, В. Трошкин, В. Микоша, И. Венжер, О. Арцеулов, Ю. Каравкин, И. Грек, Е. Кряквин, И. Бганцев, Ю. Егоров, К. Никитин.

Присутствующие на обсуждении киевляне: режиссеры Л. Юдин и Р. Нахманович, оператор В. Орлянкин, заместитель директора студии А. Базилевский и директор картин З. Лиждвой — поблагодарили выступавших за откровенную и доброжелательную критику.

Эта творческая встреча, проведенная Союзом работников кинематографии СССР, несомненно принесет большую пользу как украинским, так и московским кинодокументалистам.

Александр ХМЕЛИК

Пора возмужания

Жил-был режиссер. Ставил режиссер фильмы. Не так чтобы очень хорошие, не так чтобы очень плохие. Одним словом, детские...

«Столетья сменяются, вьюги метут, различными мыслями люди живут...» Ну, насчет столетий поэт, пожалуй, преувеличил. Но десятки лет действительно прошли. Сменялись эпохи, вкусы, моды, взгляды. Люди изобрели ядерную бомбу и широкий экран. Родился, пережил подъем и упадок неореализм, кое-где стали поговаривать о «новой волне», а кое-кто уже начал сам задумываться и других просил поразмыслить: «надо ли нам, как прежде, учиться у Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, или у нас появились новые учителя?» Ссорились или делали вид, что ссорятся, «физики» и «лирики». А режиссер ставил фильмы. Не так чтобы очень хорошие и не так чтобы очень плохие. Одним словом, детские. И как говорит юный зритель, ему были «до лампочки» всякие там споры и искания. Он для себя все нашел еще на заре туманной юности.

Я уже слышу настороженный голос: «А кого это персонально вы имеете в виду? На кого намекаете?» А я ни на кого не намекаю. И никого не имею в виду персонально. Я выдумал своего режиссера. Но, к сожалению, не выдумал проблему. Не выдумал, что большинство фильмов для детей не то чтобы очень плохие, но и не очень хорошие, а какие-то «детские». Не выдумал, что если весь наш кинематограф можно сравнить с потоком, который, преодолевая пороги и отмели, стремится вперед, то кино для детей в этом потоке — тихая заводь, этакий голубой заливчик с безопасными глубинами. Лишь изредка залетит сюда свежий ветер, поднимет небольшую зыбь. И опять все тихо. Но долго еще население голубого заливчика будет вспоминать бурю, которая «разыгралась у нас в одна тысяча бог память дай каком году».

Нет, что-то не то получается с детским кинематографом. И не потому, как мне кажется, что он находится в каких-то особенно трудных условиях. Конечно, не приходится говорить о том, какой вред был нанесен делу закрытием «Союздетфильма». Но сейчас эта ошибка исправлена. Дети опять имеют свою киностудию. Несколько лет уже существуют творческие объединения детских фильмов на крупнейших студиях страны. Для детей работает целая плеяда заслуженных режиссеров-энтузиастов, имена которых широко известны. В последнее время появилась и талантливая молодежь. И все же, как ни парадоксально это звучит, детские фильмы есть, а кинематографа для детей нет. Нет основоположника — на его месте все еще написано аршинными буквами: «Вакансия». Нет своего «Броненосца «Потемкин», и не случайно поэтому так охотно с разных трибун высказывается мысль, уже ставшая банальной: «Лучший детский фильм — «Чапаев». Нет атмосферы поиска — поиска нового содержания и новой формы. Нет атмосферы полемики — полемики произведениями искусства, непохожими друг на друга, полемики творчеством. Вместо этого есть фильмы, после просмотра которых создается впечатление, что сценарий для них писал один человек, ставил их один режиссер, тот самый, о ком я говорил в начале статьи. Вот, к примеру: пионерский отряд отправляется в поход по родному краю. Вожатая сомне-

вается: брать ли в это путешествие двух мальчишек, известных как завзятые нарушители дисциплины. Решает все-таки взять. Ребята в первый же день нарушают дисциплину: уходят, не сказавши куда и зачем. Это приводит к целому ряду приключений. Но в конце концов все заканчивается благополучно. Это фильм «Трудные дети», снятый на Ялтинской студии.

Еще пример: пионерский отряд во главе с новым вожатым отправляется в поход по родному краю. Сначала ребята думают, что у них хороший вожатый, но быстро выясняется, что он такой, как все, и ведет отряд по старому, исхоженному маршруту. Тогда несколько мальчишек нарушают дисциплину: уходят, не сказавши куда и зачем. Это приводит к целому ряду приключений. Но в конце концов все заканчивается благополучно. Фильм называется «Тайна». Сделан в Одессе.

Еще пример: в деревне живут двое ребят. Один из них мечтает стать трактористом и отдать все свои силы подъему сельского хозяйства. Другой, наоборот, хочет жить в городе. По иронии судьбы, того, который не хочет быть трактористом, направляют в училище механизаторов. Тогда ребята обмениваются документами, и в училище направляется тот, кто действительно заслуживает этого. В результате — целый ряд приключений. Но в конце концов все заканчивается благополучно. Картина называется «Ход конем», производство киностудии «Мосфильм».

И еще пример... Впрочем, пока довольно примеров.

Меня могут упрекнуть в недобросовестности, могут сказать, что я слишком примитивно пересказал сюжеты фильмов. Что ж, согласен. Изложение действительно несколько пародийное. Но беда не в этом. Да как их ни перескажи, эти фильмы, хоть самым скрупулезнейшим образом, они не станут менее примитивными! Беда в том, что с этими фильмами и в самом деле все заканчивается благополучно. Они приняты студиями, приняты вышестоящими инстанциями и выпущены на экраны. Так что каждый желающий проверить, достаточно ли точно я их пересказал, может сделать это простейшим способом: пойти и посмотреть названные здесь картины.

Фильмы эти плохие. Но за счет таких картин растет общее число детских фильмов. И происходит нечто странное: количество выдается за какое-то новое качество, набор фильмов — за кинематограф. И уже думают, что все дело в том, чтобы еще больше увеличить выпуск кинопродукции на душу подрастающего населения. И очень уважаемые люди с очень высоких трибун призывают: «Нам не нужны шедевры. Дайте нам больше фильмов для детей».

А между тем нужны именно шедевры. Без них дальше попросту невозможно. Плохие и средние фильмы для детей мы уже делать научились. Настала пора качественного скачка. Пришло время, когда должен родиться и свой «Броненосец», и свой, а не присвоенный «Чапаев», и вместе с ними — кинематограф для юношества.

Я намеренно пользуюсь этим еще не утвердившимся у нас термином. Мне кажется, он должен в самое ближайшее время получить право гражданства. Хотя предвижу, что у него найдется немало противников. В свое время, когда творческое объединение детских фильмов на «Мосфильме» получило название «Юность», многие понимающе ухмылялись: мол, знаем мы эти штучки — придумали хитрый способ отделаться от работы над детскими картинами. Сейчас, когда создана студия детских и юношеских фильмов, очень многих беспокоит это «юношеских». Говорят о лазейке, через которую на студию будут проникать «взрослые» фильмы, вспоминают, что именно таким способом был в свое время похоронен «Союздетфильм».

Не будем здесь касаться истинных причин, по которым был похоронен «Союздетфильм». Сейчас, слава богу, не те времена, когда можно что-нибудь запросто похоронить. Но думается, что те, кто так настороженно относится к слову «юношеское», если речь идет о кино, попросту не замечают или не хотят замечать процесса, происходящего у них перед глазами. Процесса, который я бы назвал «повзрослением» фильмов для детей.

Попытаемся же разобраться в этом процессе, понять его сущность.

Есть у нас один излюбленный спор. Он возникает по поводу буквально каждого хорошего фильма, адресованного подрастающему поколению. Суть дискуссии можно свести к краткой формуле: «Для детей или не для детей». Начинается она еще вокруг сценария, продолжается при сдаче картины и не заканчивается даже после выхода ее

на экраны. Этот спор вообще никогда не заканчивается, потому что стороны, как правило, остаются при своих мнениях. Разве что в конце концов сойдутся на компромиссе: «этот фильм с удовольствием посмотрят и дети и взрослые». (Как будто можно себе представить такой фильм, который дети будут смотреть с удовольствием, а взрослые без него.) Спорят кинематографисты и литераторы, педагоги и комсомольские работники. Спорят горячо, страстно даже тогда, когда уже сами дети своей реакцией на картину определили, для кого фильм. Спорят, не замечая всей бесцельности этого спора. В самом деле, во имя чего мы ломаем копья? Что мы решим, ответив на этот вопрос так или иначе? Неужели есть настолько наивные люди, которые думают, что, если мы скажем: «это фильм детский», дети станут на него ломиться и если определим: «фильм для взрослых»— то дети на него ходить не будут? Нет, каждому из нас известно, что есть фильмы, которые видели буквально все дети, несмотря на категорическое «до 16 лет вход запрещен», и есть фильмы детские, на которые детей калачом не заманишь.

Так почему же мы так горячо спорим? Дело в том, что фильмы, вокруг которых обычно разгорается спор, для нас пока еще явление необычное. Они не укладываются в привычные рамки. Эти картины отличаются от того, что мы привыкли называть «детским» фильмом, и своей проблематикой — более серьезной и глубокой, и уровнем режиссерского мастерства, явно недоступным моему дорогому выдуманному режиссеру, и работой актеров, хотя «актерам» иногда четырнадцать, иногда десять, а иногда и восемь лет.

Эти фильмы рассказывают о войне и мире, о жизни и смерти, о любви и ненависти, о верности и предательстве. Рассказывают честно, прямо и, главное, художественно.

Хотите названия? Пожалуйста: «Дикая собака Динго», «Сережа», «Вступление», «А если это любовь?». На эти и подобные им фильмы, правда, наклеен уже ярлык «для взрослых». Но несмотря на это, юный зритель принял их как свои картины, смотрит их, думает над ними и, к огромному удивлению некоторых педагогов (да и не только педагогов), понимает их, да еще как понимает! И что лично меня особенно радует, юношеской аудитории эти фильмы пришлись куда более по душе, чем тому взрослому зрителю, который осаждает кинотеатры, когда там идут «Три мушкетера» или «Граф Монте-Кристо».

Это современные фильмы для современного юношества, и только наше нежелание отрешиться от привычных представлений, сложившихся за многие годы, мешает нам признать именно эти картины за эталон фильмов для подрастающего поколения.

Новый зритель (я имею в виду юного зрителя) требует нового кинематографа. Случайно ли это? Напротив — закономерно. Взгляните на наших сегодняшних ребят — шестиклассников, семиклассников. Я уже не говорю о старших школьниках. Разве похожи они на своих сверстников 30-х и даже 40-х годов?

Сегодняшний семиклассник знает, что такое атомное ядро и что получится, если его расщепить; знает, как выглядит обратная сторона Луны и что такое транзистор; он рассуждает о кибернетике и телепатии, а телевизор стал для него одной из самых серьезных помех добросовестному выполнению домашних заданий. И вот такому-то зрителю, с его эрудицией, с его широтой интересов, мы пытаемся преподнести историю о том, как Петю или Ваню не взяли в поход или как Ваня с Петей обменялись документами. Да еще хотим, чтобы он не бегал на «Великолепную семерку». Нет, этого зрителя за «здорово живешь» не купишь. Он, может быть, еще посмотрит «Человека-амфибию», но единственное, что вынесет из фильма — это лихую песенку: «Эй, моряк, ты слишком долго плавал...» А уж что касается «Улицы космонавтов», «Тайны» или «Хода конем», то их лучше вообще этому зрителю не показывать, если мы не хотим услышать оценки, которые заставят проводить беседы о чистоте русского языка.

Наш юный зритель растет день ото дня в буквальном и в переносном смысле. Растет и умнеет. И кинематограф ему нужен умный. Пусть еще немного таких фильмов, как «Сережа» или «Дикая собака Динго». Но они есть, и сам факт их появления убеждает меня в мысли, что наш кинематограф для юношества будет существовать не как нечто обособленное, не как детище одной студии или творческого объединения, не как тихая голубая заводь, а как сильная светлая струя в едином кинематографическом потоке.

В юношеском кино найдет свое место и хорошая мудрая сказка, адресованная са-

мым маленьким, но которую «с удовольствием посмотрят и взрослые», и приключенческий жанр, равно любимый зрителями всех возрастов, и картины о школьной и пионерской жизни. Не будет в нем места только киномакулатуре. И сказка, и приключения, и школа вынуждены будут выходить на экран без заранее обусловленных скидок на «детскость», будут анализироваться критикой по самому высокому счету, как произведения искусства 60-х годов XX века.

В кинематографе для юношества разрешится и отпадет режиссерская проблема, доставляющая сейчас столько хлопот. Ведь то и дело приходится нам сетовать, что молодой режиссер, поставивший хорошую картину для детей, уходит во «взрослый» кинематограф. Думается, подобная «утечка» режиссеров прекратится сразу же, как только в фильмах для детей появится серьезная проблематика, как только создание такого фильма станет задачей большого искусства.

Что же необходимо сейчас кинематографу для юношества? Что надо сделать, чтобы он быстрей стал на ноги? Мне кажется, прежде всего — самое пристальное общественное внимание.

Минувшей зимой в Канне состоялся IV Международный фестиваль фильмов для юношества. В этом смотре киноискусства участвовали двадцать семь стран. Было показано двадцать четыре полнометражных художественных фильма и сто двенадцать короткометражек. Специальный приз международного жюри за новаторство и художественные достоинства был присужден фильму В. Пановой и И. Таланкина «Вступление».

На предыдущих фестивалях были отмечены призами наши фильмы «Сережа» и «Девчата». Вот и веди после этого наш излюбленный спор: «Для детей — не для детей». А не лучше ли, чем дискутировать по поводу каждого фильма, решить этот спор раз и навсегда, в принципе?

Почему бы Союзу кинематографистов совместно с ЦК ВЛКСМ и министерствами просвещения не провести в Москве фестиваль фильмов для юношества? Пусть не международный. Пусть всесоюзный. Но большой фестиваль с почетными призами и дипломами, с широким освещением хода этого фестиваля в печати. Пусть авторитетное жюри скажет свое решающее слово: какой из наших фильмов можно считать лучшим фильмом для юношества по его воспитательному значению и художественным качествам.

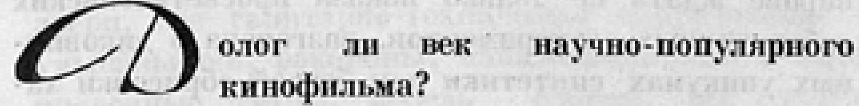
Такой фестиваль привлек бы к юношескому кинематографу и внимание критики, от которой пока еще редко дождешься вразумительного слова по спорным вопросам. Смогли бы высказать свое мнение и педагоги и комсомольские работники — высказать откровенно, во всеуслышание.

А главное, фестиваль определил бы направление, по которому должен развиваться наш кинематограф для юношества.

Б. ГЛЕБОВ

Ваши часы отстают

Химия на Большом экране



Долог ли век научно-популярного кинофильма?

Познакомившись с разрешительными удостоверениями, я с любопытством узнал, что картинам этим иногда рекомендуют оставаться на экране... вечно. Многие из них, как указывают сопроводительные документы, допущены к демонстрации «...для клубной аудитории (профсоюзной и ведомственной киносети) без срока».

Ну что же. Мы готовы примириться с этим, если речь идет о таких (пусть даже заметно растянутых — 7 частей) программных киноработах, как «Власть над веществом», которые могут послужить наглядным пособием для изучения химии даже в школе. Научно-художественная форма изложения, принятая в картине, делает ее несомненно ценной для тех, кто только лишь приобщается к постижению таинств древней науки. Наблюдая опыты средневековых алхимиков — искателей чудодейственного философского камня, следуя за сюжетом по дорогам истории химической науки, сознаешь, как нелегок и сложен был путь искателей от наблюдения за веществом до завоевания власти над ним, до создания материалов с необходимыми человеку свойствами.

Не нужно быть провидцем, чтобы предсказать сравнительно долгую жизнь картине «В мире химических превращений», излагающей популярно сущность работ академика Н. Семенова и деятелей его школы: их путь от разрозненных наблюдений к созданию теории цепных реакций, имеющей в наши дни огромное научное и практическое значение.

Вероятно, значительно меньше суждено жить картине Киевской студии научно-популярных фильмов «Волшебники зеленого мира». Она хорошо поставлена режиссером П. Зиновьевым по умно написанному сценарию В. Верникова. Фильм рассказывает о поисках ученых многих стран мира, задавшихся благородной целью победить страшного, незримого врага рисовых полей — микроорганизм гибереллу,— обрекавшего миллионы жителей Азии на голодную смерть. И, как это часто бывает в науке, «прирученный» человеком яд гибереллы стал его верным и могущественным другом. Из него создано новое вещество — гибереллин,— в сильнейшей степени стимулирующее рост растений.

Беда этой темы (если так можно выразиться) в том, что новый препарат отнюдь не является одним из главных и перспективных в сельском хозяйстве. Вот почему и картина смотрится с вниманием, значительно меньшим, чем этого заслуживает сама по себе работа кинематографистов.

В активе научно-популярного кино имеются такие картины, как «Рассказ о каучуке», «Новая шерсть», «Их на земле пятнадцать», «Рассказы об электрохимии» и ряд других, посвященных новым химическим материалам, новой, а иногда, к сожалению, и успевшей устареть технологии производства. Можно не без пользы затеять большой разговор об их достоинствах и недостатках. Но не в этом цель настоящего очерка. Соразмеряя характер достижений химической науки в конкретном времени, неизбежно приходишь к выводу, что на месте органов кинопроката, давших этим картинам путевку на экран, мы вряд ли подписали бы им рекомендацию демонстрироваться «без срока». Ведь фильмы эти, как и положенные в их основу идеи, морально стареют и с течением времени превращаются из движителей в тормоз технического прогресса. Впрочем, и понять-то такую рекомендацию нелегко. В самом деле: сколько это будет без срока — год, десять, пятьдесят лет? Кто ответит на этот подчас весьма загадочный вопрос? Кто разъяснит, почему так легко, единым росчерком пера выдаются визы «в бессмертие» кинопроизведениям, удел которых — жить именно столько, сколько злободневна будет заложенная в них техническая идея?

Бессмысленно, например, сегодня — в эпоху сборных железобетонных конструкций — пропагандировать с экрана строительство зданий из кирпича. С этим согласится каждый. И, однако, нечто подобное нередко получается с фильмами, выпускаемыми научно-популярными студиями. Особенно зримо это в такой насущно важной области знаний

и опыта, как химия. Человек, задумавший познакомиться с ней по материалам экрана, наверняка окажется у арьергарда самых острых и самых животрепещущих проблем этой основы основ. Если ему сильно повезет, он в лучшем случае приобщится к постижению сведений и фактов пяти-, а иногда и более многолетней давности. Утверждение это, разумеется, обидное, но оно, к сожалению, неголословно.

В начале этого года вышел рекомендательный список фильмов по теме «Химия на экране». В нем есть картина с многообещающим названием — «Чудесные превращения», поставленная режиссером Н. Агановой по сценарию С. Алексеева на Московской студии научно-популярных фильмов еще в 1959 году.

Тема картины — химическое преобразование коротковолокнистого хлопка или, иначе, хлопкового пуха в целлюлозу, а затем ее переработка в ацетатный шелк.

Ни научная, ни тем более техническая достоверность фильма не вызывает сомнений. Не в чем упрекнуть его авторов и по части приемов научной популяризации с экрана. Они, правда, не блещут особой оригинальностью, но толково объясняют что к чему даже малосведущему человеку. Дело совсем в ином. Если в 50-е годы целлюлоза действительно считалась одним из главнейших видов сырья при производстве текстильных тканей, то с тех пор утекло немало воды и техническая ориентация в этой области резко изменилась. Перспективы развития Большой химии накрепко связаны в наши дни не с искусственными, а с синтетическими волокнами, и сырьем для них, как известно, служат отнюдь не целлюлоза, а продукты переработки нефти и газа.

Возникает другой вопрос: может ли фильм «Чудесные превращения» пропагандировать важное техническое новшество или оригинальную идею, революционизирующую производство волокна? Отнюдь нет. Способ получения нитей искусственного шелка из хлопковой целлюлозы открыт в 1882 году. После первой мировой войны был изобретен метод получения такого волокна из ацетилцеллюлозы, и первая, так сказать, пионерная фабрика, вырабатывавшая ацетатный шелк, родилась в 1920 году, почти полвека тому назад.

Итак, закономерность появления этой картины на киноэкране 1964 года ничем не доказана. Смотришь ее и невольно испытываешь чувства, столь живописно обрисованные Марком Твеном в рассказе «Мои часы». Помните, часы его отстали от времени, и «...вскоре я понял,— замечает писатель,— что один-одинешенек болтаюсь где-то посредине позапрошлой недели, а весь мир скрылся из виду далеко впереди. Я уже поймал себя на том, что в грудь мою закралось какое-то смутное влечение, нечто вроде товарищеских чувств к мумии фараона в музее, и что мне хочется поболтать с этим фараоном, посплетничать на злободневные темы». Так и «часы» нашего научно-популярного фильма по химии иногда заметно отстают от стремительного бега объективного времени, а это обидно снижает ценность многих, пусть даже очень добросовестно сделанных работ. Возьмем, например, такую важную в наши дни тему, как вторжение синтетики в практику строительства. От фильма, посвященного этой злободневнейшей из проблем, зритель теперь уже вправе ждать не только показа просветительских лабораторных экспериментов, разговора о диковинных уникумах синтетики или беглой обрисовки характеристик тех или иных продуктов химии. Об этом более чем достаточно говорилось с экрана в течение ряда последних лет.

Сегодня в промышленности и строительстве накоплен достаточно богатый опыт служения полимеров в конструкциях зданий, коммуникациях, машинах, аппаратах, и поэтому киноразговор, касающийся лишь свойств отдельных материалов, из которых их можно формовать, носит более чем отвлеченный характер*.

Вероятно, по той же причине не блещет новизной и другой фильм, также рекомендуемый каталогом,— «Пластмассы в строительстве», поставленный на Свердловской студии в 1962 году.

Просмотрев его, проникаешься уважением к синтетическим лакам, краскам, к замечательным свойствам слоистых, стеклянных и иных пластиков, древесно-стружечных плит, химических теплоизоляционных материалов и т. д.

Но беда и этого фильма в том, что заложенная в нем пропагандистская идея носит также отчетливо безличный характер. Картина расхваливает синтетические материалы, доказывает их преимущества перед обычными, но не прибегает к наиболее убедительному способу аргументации — к рассказу о локальном факте, подтверждающему наглядно всю силу и справедливость высказанных перед этим в адрес химии кинокомплиментов.

Искренне сожалеешь, что нет в ней ни кадра о таком, например, наглядно познавательном факторе, как знаменитый «телевизионный домик», построенный в свое время ленинградским трестом «Оргтехстрой» целиком из синтетических материалов. Это, собственно, не домик, а однокомнатная квартира, сделанная из продуктов химии в подчеркнуто необычной архитектурной манере.

*Нужен исчерпывающий рассказ о том, как ведут себя детали и узлы из синтетических материалов в агрегатах, изделиях, товарах. Именно это и решит успех пропаганды, ибо сопоставления неизбежно свидетельствуют в пользу химии.

Представьте себе прямоугольную камеру высотой более двух метров, обращенную на все стороны сплошь остекленными прозрачными стенами. На камере, в которой смонтировано различное инженерное оборудование, покоится сам домик. Его фасад чем-то похож на огромный телевизионный экран, поэтому сооружение и получило шутливое прозвище «телевизионного домика». Наружные плоскости строения представляют собой гофрированные поверхности из полупрозрачного стеклопластика. В конструкции нет ни одной металлической, деревянной или бетонной детали. Пол, потолок, стены, окна, двери, все санитарно-техническое оборудование — умывальники, раковины, канализационные и водопроводные трубы, мебель — словом, все сделано из пластических масс, смол, пластиков, пленок, синтетических волокон.

В домике никто не живет, ибо здесь идет широкий и всесторонний эксперимент. Материалы Большой химии сдают экзамен не только на прочность, твердость, гигроскопичность. Изучается их влияние на человека, которому придется жить с ними рядом, в непосредственном соседстве. Ведь в недалеком будущем этим материалам предстоит воплотиться в узлы и детали сборных домов. Впрочем, один из таких домов уже построен в столице, в Четвертом Вятском переулке. Сотни москвичей заселили в апреле минувшего года пятьдесят квартир всех его пяти этажей. Квадратный метр площади в «химическом доме» весит не полторы тонны, как в железобетонном, а всего 850 килограммов. Нетрудно догадаться, что массовое внедрение такой конструкции в практику даст экономию бетона, равную по коэффициенту продукции сотен бетонных заводов.

В доме на Вятском применен так называемый «широкий шаг». Это значит, что расстояния между внутренними капитальными стенами максимально увеличены. Планировка комнат здесь не постоянна. Каждый новосел может легко менять ее по-своему, перемещая особые шкафы-перегородки и раздвижные двери, которыми квартиры снабжены. Наружные стены дома сделаны из панелей стеклопластика, каждая размером на целую квартиру. Их легко сменить, ибо они, в отличие от стен в домах привычных конструкций, не являются несущими.

Разве все это не свидетельство необыкновенно гибких возможностей синтетики? А ведь эти возможности интересны всем, так как приоткрывают завесу над реальным обликом дома, в котором нам скоро предстоит жить. Об этом и следует говорить с экрана не информационно-торопливыми кадрами журнала, а очерками — во весь голос. Между тем ни один фильм последнего времени не содержит сколько-нибудь подробного и обстоятельного рассказа на эту тему. А жаль. Время ведь не ждет, и оно может оставить творцов научно-популярного кино на прежних незавидных позициях, если они будут продолжать шествовать в хвосте событий, а не предугадывать или даже опережать их.

Бывает иногда так. Принесет автор на студию интересную тему. Если он человек «везучий», ее сравнительно быстро одобрят в многочисленных инстанциях, затем, как водится, в муках родится сценарий, а за ним, со скоростью отнюдь не рекордной, выпорхнет фильм. И все. Больше студия к этой теме не возвратится, как бы она интересна ни была.

Закономерно ли подобное постоянство? Нам кажется — нет. Жизнь, как известно, не есть нечто навсегда застывшее именно в том виде, в каком ее однажды запечатлел объектив кинокамеры в угоду теме рождающегося кинофильма. Она победоносно движется вперед, видоизменяясь, обогащая общество новыми открытиями и совершенствуя прежние во всех областях науки и техники. Почему же, спрашивается, не вернуться снова к некогда решенной теме хотя бы с целью проследить за интереснейшей динамикой движения мысли ученого? Разве так уж некиногеничны пути прогресса?

И, однако, к вящему нашему сожалению, подобного возвращения в практике студий научно-популярного кино почти не наблюдается. Сценаристы, режиссеры, редакторы охотно берутся за решение сугубо локальных тем, но предусмотрительно избегают обобщений не только в какой-либо одной области знаний, но даже в пределах конкретной темы.

Создание и работа ионообменных смол — поистине увлекательнейшая область современной синтетической химии. В 1959 году Московская студия посвятила ей одночастевый научно-популярный очерк «Иониты», поставленный режиссером Д. Антоновым по сценарию А. Эриванского. С тех пор минуло пять лет. Если не сбрасывать со счетов темпы производства такого рода картин, то объективности ради следует накинуть на этот срок еще полтора-два года. Итак, фильм, посвященный по замыслу прогрессивной научной идее, практически пропагандирует сегодня уровень знаний почти семилетней давности.

Чем порочна подобная кинопропаганда? Ну, хотя бы тем, что она неизбежно внушает глубоко неверную мысль о нашем отставании в этой области от общемирового уровня. И в самом деле, около семи лет назад ионообменные чудо-ловушки — собрания мельчайших кирпичиков-атомов, вытянутые человеком в длинные молекулы полимеров,— могли еще не очень много. Да и было их в то время не густо. Фильм рассказывает об их умении опреснять морскую воду и подпочвенные воды засоленных пастбищ. Он демонстрирует их способность извле-

кать наибольшее количество сахара из свекловичной массы в сатурационных барабанах, он показывает их важную работу на технологической очистке воды, из которой иониты извлекают соли, оседавшие накипью на стенках паропроводящих трубок котлов и лопастях турбин теплоэлектрических станций. А накипь в подобных местах — это падение мощности, потеря энергетического потенциала.

Против показа всего этого трудно было бы что-либо возразить в году 1959-м, но сегодня благодаря неустанным поискам советских ученых хитроумные ионитовые ловушки обрели неизмеримо более разносторонние и могущественные свойства. Их избирательность — способность выделить микроскопически малое из большого — помогает добиваться необыкновенно интересных результатов.

Созданы «цепкие» ионитовые фильтры, способные извлекать из водных растворов частицы золота и серебра весом даже в тысячные доли грамма. Подобные «ловушки» между прочим уже установлены на ряде московских ювелирных фабрик и одном из часовых заводов столицы. Из технической воды, которую раньше попросту выливали, иониты извлекают теперь килограммы драгоценных металлов.

Созданы ионитовые смолы, способные добывать из растворов платину. Но и это не все. Кто в наше время не слышал о редких и рассеянных элементах, тех самых, что разбросаны в земной коре не обширными залежами, а ничтожно малыми, иногда микроскопически крохотными крупинками. Среди них вещества с такими звучными, почти мифическими названиями, как ниобий, рений, лантан, европий, празеодим, самарий. Это элементы шестого периода третьей группы таблицы Менделеева. Они дороже драгоценностей. Добавленные в ничтожном количестве к металлам и сплавам, вещества эти нередко придают им необыкновенную прочность, твердость, термостойкость, электропроводность.

Получить их в чистом виде — задача необыкновенно сложная и энергоемкая. Между тем наука и техника требуют их во все возрастающем количестве. И вот ионитовые смолы делают это, так сказать, холодным, пассивным способом, выполняя роль фильтров-ловушек, «выуживающих» сокровища из самых разнообразных сред. Они способны отделить один редкий элемент, например самарий, от другого — европия, лантаниды от урана и т. д. Химики и металлурги же научились собирать эти сокровища в компактные массы сверхвысокой чистоты. О важности чистых и сверхчистых веществ для развития Большой химии говорил на декабрьском Пленуме ЦК КПСС академик В. А. Каргин. Роль ионитов здесь огромна, ибо переход к чистым веществам и современным методам их производства является типичным для современной химии.

Если мы хоть самую малость заглянем в будущее, то увидим там множество именно «химических» чудес, среди которых ионитовые ловушки займут далеко не последнее место.

Совсем небезынтересно представить себе, как будут завтра добывать металлы. Это вопрос немаловажный. Ведь богатые рудные месторождения, подобные тем, что встречались в середине прошлого века, сейчас весьма редки. Можно предположить, что дальше их будет еще меньше. С течением времени это, вероятно, приведет к развитию металлургии на базе бедных руд, причем не всегда с помощью горячей, а иногда даже холодной технологии, основанной и на применении таких сорбирующих веществ, как ионитовые смолы. Мы, вероятно, научимся собирать металлы даже с помощью микроорганизмов. Есть же в нашей стране рудник, на котором добытчиками меди являются живые, выращенные советскими химиками в лабораторных колбах бактерии.

Романтика поисков, несомненно, должна иметь место в научно-популярном фильме. Ведь в этом отношении ничто не в силах сравниться с удивительным могуществом кинокамеры, придающей, казалось бы, совершенно обыденным явлениям и фактам манящую, полную загадок и тайн привлекательную окраску. Это блестяще доказали, например, авторы тридцать третьего номера замечательного детского киножурнала «Хочу все знать», воспитывающего умы и сердца любознательной молодежи.

Сколько вкуса и подлинного мастерства проявили они, снимая практически будничные вещи — лабораторную утварь: пробирки, колбы, фильтры, реакторы; воспроизводя нехитрые опыты, известные любому мало-мальски образованному химику. Но какой зовущей и поистине волнующей романтической тайной пронизаны эти кадры. В прозрачно-голубом свете экрана видятся гигантски увеличенные капли фильтрующейся жидкости, зритель словно физически ощущает движение загадочных химических струй по извилистым стеклянным тропам. А как впечатляюще выглядит рождение в колбе зримых молекул полимера, возникающего из смешения двух с виду простейших химических жидкостей.

Эти кадры — драгоценная находка мастеров научно-популярного кино, и они вправе ею гордиться. Почему? Да потому, что химия — плохая «киноактриса». В ней нет той безапелляционной прямолинейности, которой отличается чистая, так сказать, автоматика в машиностроении, где зрителю предъявляются с экрана неоспоримые движущиеся узлы сверхмощных генераторов, клети прокатных станов или линии станков, превращающих примитивные стальные полосы в разумно сформированные и точно обработанные детали.

В каждом даже не очень прокомментированном режиссурой кинорассказе о технике такого рода есть свое, индивидуально присущее ему «сквозное действие», неизбежно захватывающее даже тех, кто живет за тридевять земель от инженерных и философских норм технического мышления. В основу последовательного кинорассказа о «деятельности» машин часто положена воплощенная в металле мысль инженера, создавшего конструкцию небывалого «обличья», захватывающая последовательность автоматизированной технологии, существующей без участия извечно нужных повсюду человеческих рук.

Даже нехитрые хроникальные кадры о станках-автоматах, нарезающих из круглых стальных болванок зубчатые шестерни, о неоднократно прославленных журналистами «умных механических руках», управляющих движением заготовки во время ее путешествия от агрегата к агрегату, всегда интересны.

Иное дело химия. Львиная доля ее процессов, составляющих само существо этой науки (основу превращения одного вещества в другое, третье, четвертое, взаимодействие компонентов химической реакции, наконец, чисто внешнее изображение этой реакции), почти всегда скрыта от любопытных глаз за семью печатями.

Ведь участники этого «действа» отнюдь не безобидные и столь легко ложащиеся в кадр стальные заготовки или собираемые воедино автоматом детали машин. Это иногда агрессивнейшие жидкости и газы — серная, плавиковая или соляная кислоты, раскаленный доменный газ, высокие и сверхвысокие давления и температуры, начисто исключающие возможность подсматривания со стороны проникающим зрением кинообъектива. Где уж тут подсматривать, если, к примеру, какая-нибудь малоизвестная сознанию рядового интеллигента плавиковая кислота растворяет в себе прочнейшую сталь с той же легкостью, что вода лед.

Процессы химии происходят за бетонными или стальными стенами башен, камер, ванн, реакторов. И тем дороже нам поэтому те находки, которыми столь увлекает зрителя тридцать третий номер журнала «Хочу все знать».

Бесспорной удачей Московской студии является и поставленный режиссером Д. Дубинским по сценарию Р. Брайнина и Д. Дубинского фильм «Плодородие без почвы». Когда я смотрел его, то невольно вспомнил слова Никиты Сергеевича Хрущева об активной и пассивной пропаганде передового опыта, сказанные на февральском Пленуме ЦК КПСС.

Этот фильм не просто зрелище, а умный, серьезно аргументированный рассказ о великолепных возможностях гидропоники и перспективах ее внедрения в сельское хозяйство. Лаконичный, но отнюдь не засушенный дикторский текст органически врастает в изображения зрительного ряда.

Удачно построена картина и, так сказать, хронологически. Ведь гидропоника также, в сущности, дело не новое, и правильно поступили авторы, ограничив экскурс в ее историю воспроизведением опытов К. А. Тимирязева в области культивирования растения в водных растворах, поставленных ученым несколько десятилетий назад на Нижегородской ярмарке. Фильм наступательно пропагандирует поистине чудесные возможности не гектаров, а метров забранной под крыши посевной площади, питаемой не извечными соками Матери-Земли, а химией.

Кадры картины отнюдь не безличны. Каждый раз они переносят нас в новый географический пояс, в конкретное хозяйство с реальным почтовым адресом, и это делает фильм еще значимей и наглядней. Но надо рельефнее отображать при решении подобных тем роль советской науки. Ведь гидропоникой, в частности, долгое время занимался Научно-исследовательский институт овощного хозяйства МСХ РСФСР. Еще в 1960 году в сборнике работ «Новое в овощеводстве» была помещена весьма любопытная статья С. Ф. Ващенко о выращивании овощей на искусственных средах. В ней, в частности, описывается интересный опыт работы, некогда прославившей подмосковный совхоз «Тепличный».

Вообще же решением проблемы выращивания овощей без почвы занимались и заняты такие крупные исследовательские центры страны, как Ленинградский университет, Институт физиологии Академии наук СССР, Московская сельскохозяйственная академия имени К. А. Тимирязева, Научно-исследовательский институт Крайнего Севера, Гагрский опорный пункт Главного ботанического сада Академии наук СССР. Объектами съемок для фильма являлись зачастую экспериментальные базы этих учреждений, и попросту несправедливо было бы обходить молчанием в картине труд большого отряда деятелей советской сельскохозяйственной науки, близко причастных к этому важному делу.

Отчего происходят все эти и иные срывы? Нам кажется, в большой степени из-за отсутствия единого научно обоснованного плана кинопропаганды химических знаний. Подавляющая часть студий, идя по линии наименьшего сопротивления, придает своим картинам не пропагандистский, а элементарный информационный характер.

Сказанное выше о химии в научно-популярном кино отнюдь не претендует на всесторонний анализ всех удач и неудач. Хотелось бы только подчеркнуть, что разговор на эту тему следует продолжить в самом широком плане, ибо популяризация науки с Большого экрана — труднейшее и благороднейшее из искусств, необходимое народу.

КОГДА МНЕ ИНТЕРЕСНО В КИНО

Леонид ВОЛЫНСКИЙ

Несколько простых истин

Я увлеченный киноман с долголетним стажем. Возможно, поэтому мне почти никогда не бывает скучно в кино. Вернее, я никогда не остаюсь равнодушным к тому, что вижу.

Плохие фильмы, случается, приводят меня в ярость или нагоняют тоску. Но и тоску ведь не назовешь скукой.

Я хожу в кино вот уже сорок лет. Помню Веру Холодную, Мозжухина, Лилиан Гиш, Фербенкса, Линдера. Было время, когда казалось, что нет на свете ничего лучше какой-нибудь «Индийской гробницы» или «Богини джунглей». Потом появился «Броненосец «Потемкин».

С течением времени меняются взгляды, одно и то же воспринимаешь по-разному. Но, кроме того, меняется со временем и само искусство.

Очень серьезные перемены в искусстве кино произошли на моих глазах. И все же думается, что кинематограф еще только подступает к порогу юности — неуклюжий подросток с ломающимся голосом.

Наверное, лет десять назад невозможно было появление такого фильма, как «Вакантное место» итальянца Эрманно Ольми. Это, кажется, один из привлекательнейших фильмов, какие я видел в последнее время, хоть там и нарушено множество накопившихся за полустолетие испытанных правил. Похоже, что фильм создавался вопреки традиционным представлениям о специфике кинематографа. Там нет сюжета в принятом смысле слова, нет эффектно скомпонованных кадров, смелых ракурсов, очень мало движения в элементарном, пространственном смысле, но сколько внутреннего, душевного движения, сколько заботливого внимания к человеку, к самым тонким, казалось бы, неуловимым оттенкам чувств и переживаний! Вот ведь какой путь прошел кинематограф от люмьеровских «иллюзионов» и комедий Глупышкина. А между тем я с огорчением наблюдал прохладное отношение зрителей к фильму Эрманно Ольми. Многим было попросту скучно.

Знающие люди утверждают, что в кинематографе навсегда останутся присущие ему от рождения черты «иллюзиона», ярмарочного зрелища. Возможно, это в какой-то мере справедливо, ведь и в пору зрелости киноискусства будут зрители, разные по возрасту, вкусам, эстетическому развитию. Но я думаю, что с течением времени «чудеса кинематографа» станут играть все меньшую роль в искусстве кино.

Да и теперь уже зрелищный элемент для многих утерял притягательность. Мне, скажем, не очень интересны фильмы «постановочные», с множеством статистов, пиротехническими эффектами, красивыми пейзажами и прочим. Более того, даже в близких мне по духу фильмах элемент зрелища иногда мешает, входит в противоречие с глубинным содержанием.

Такое чувство я испытал, когда смотрел картину Г. Чухрая «Сорок первый», где очень талантливый оператор С. Урусевский снял трагический поход через песчаную пустыню с таким блеском формального мастерства, так красиво, что и не знаешь — любоваться тут надо или горевать по гибнущим.

Вообще, должен признаться, я настороженно отношусь к формальным достоинствам — ко всему тому, о чем люди посвященные говорят иногда с таинственной многозначительностью: «Вот это настоящий кинематограф!»

Если говорить об операторах, то мне кажется лучшим чаплиновский оператор Роланд Тотеро: его работа незаметна.

Если говорить о режиссерах, то я на стороне тех, кто более внимателен к человеку, чем к мизансцене, ритмическому монтажу, композиции кадра и т. д. (Даже в таком хорошем фильме, как «Иваново детство», меня тревожит чрезмерный интерес А. Тарковского к форме.)

Если говорить о фильмах в целом, то мне прежде всего интересны фильмы, дающие пищу для самостоятельных раздумий. Я не жду от кино поучений, назидательных притч с готовой моралью. Такого сорта фильмы напоминают мне пилюли из фантастического романа, которыми вроде бы должно питаться счастливое человечество в будущем. Пока что я предпочитаю естественную еду и — да простятся мне такие сравнения — хотел бы разжевывать то, что мне дается, собственными зубами.

Я предпочитаю фильмы, где люди не пользуются ходулями для передвижения и не произносят выспренние фразы, каких никогда не услышишь в жизни. Выше всего я ценю в кино, как и в других искусствах, правду и простоту, и не по отдельности, а в неразрывном единстве.

Честно говоря, меня нисколько не интересуют ни ширина, ни высота экрана, мне интересна его глубина. Мне тоскливо на кинематографическом мелководье, когда с первого взгляда видишь дно. Я чувствую себя в таких случаях обидно обманутым, обманувшимся; наверное, именно так чувствовал себя бедняга Чарли в «Новых временах», когда с разбегу прыгнул в воду, чтобы искупаться, и оказался сидящим в луже.

Недоверие к зрителю и обидно и бесполезно. В детстве меня научили плавать, выбросив из лодки на самой глуби реки.

Что говорить, киноискусство не может существовать в отрыве от потребностей и способностей зрителя к восприятию, но ведь оно же и обязано эти способности формировать, развивать. Мы иногда забываем, что активное восприятие искусства есть как бы часть творческого процесса и что произведение искусства живет действительной жизнью не само по себе, а лишь в сознании зрителя, читателя, слушателя.

Я думаю, что редакция журнала, организуя своеобразный «круглый стол» кинозрителей, вряд ли рассчитывала, что участники этого обмена мнениями станут выставлять оценки тем или иным фильмам по пятибалльной или какой-либо другой системе. Если речь идет о соображениях более общих, то я думаю, что не разойдусь с большинством зрителей, сказав, что хотел бы видеть фильмы вдумчивые, правдивые, не уводящие от сложностей современной жизни, напротив, помогающие в этих сложностях разобраться, но не путем вынесения готовых приговоров, а путем художественного исследования жизни, как это сделано, скажем, в фильмах «Баллада о солдате», «А если это любовь?», «Иваново детство» или в таких разных по стилю зарубежных картинах, как «Пожнешь бурю», «Главная улица» или «Четыреста ударов». Я хотел бы видеть серьезные документальные картины, где было бы поменьше льющегося из ковшей металла и побольше осмысления действительности. Я хотел бы, чтоб цветное кино вышло из младенческой фазы развития, чтобы цвет, как в живописи, стал действенной частью содержания, элементом образной выразительности. Я хотел бы, наконец, еще раз напомнить, что все сколько-нибудь серьезные и прогрессивные течения современного киноискусства зародились именно у нас, в советской кинематографии; что итальянские неореалисты считают своими учителями советских режиссеров; что прогрессивные представители так называемого «cinema-verite», скажем, такие, как Крис Маркер («Прекрасный май», «Куба — да»), продолжают лучшие традиции Дзиги Вертова; что Эрманно Ольми, о котором я упоминал, воспитан творчеством Чехова и прямо называет себя его учеником...

Впрочем, обо всем этом наверняка знают и помнят многие; если я и повторяю общеизвестные истины, то лишь потому, что глубоко заинтересован в обновлении лучших традиций нашего киноискусства.

Наталья ДОЛИНИНА, *учительница школы № 319 г. Ленинграда*

Хочу верить экрану!

Если бы современников Ньютона спросили, чего они хотят от механики, они, скорее всего, не смогли бы ответить, что им необходимо именно открытие закона всемирного тяготения. Открытие всегда неожиданно.

Очень трудно сформулировать, когда мне интересно в кино, чего я хочу от фильма. Не только потому трудно, что я самый рядовой из рядовых зрителей (не так уж часто бываю в кино, далеко не все фильмы вижу), но и потому, что прежде всего я хочу открытия. Неожиданного.

Легче перечислить, чего я не хочу. Прописной морали, во-первых. Разделения фильмов на «про ученых», «про милиционеров», «про школьников» — мне надо про людей. Не хочу видеть каких-то «невсамделишных», «киношных» людей, живущих по своим, «киношным», законам: грустно — надо подойти к окну и, мечтательно вглядываясь в замерзшее стекло, запеть пошловатую песенку; весело — надо срочно бежать к ближайшему строительному крану и, повиснув на его стреле, опять запеть ту же песенку... Не хочу старых ученых, говорящих на каждом шагу: «Ээ... батенька», и идеальных начальников строительства, занятых исключительно налаживанием личных дел своих подчиненных; и ребятишек с выдуманными конфликтами по вопросу о сборе металлолома, потому что в жизни детей достаточно настоящих конфликтов, настоящих радостей и подлинных трагедий. Не хочу, наконец, в первой же части точно знать, что произойдет в восьмой и девятой частях — независимо от того, приключенческий это фильм или нет, я хочу, чтобы мне было интересно и до последней части я не догадывалась, что будет дальше.

Это, конечно, далеко не полный список того, что мне чуждо и неприятно во многих современных фильмах. Но я, кажется, поняла, чего желать. Я учительница, и знаю: никогда не получится хорошего урока, если м н е с а м о й неинтересно его давать. Вот если мне интересно — тогда другое дело: тут может выйти, а может и не выйти. Но обязательно надо, чтобы меня увлекало то, о чем я говорю, обязательно!

Вероятно, так и в любом деле. Поэтому первое, чего я хочу от кино,— это чтобы над фильмом было интересно работать всем, кто его делает: и сценаристу, и режиссеру, и артистам, и оператору, и гримеру, и даже редактору, и даже директору картины.

А для того чтобы было интересно работать, надо, наверное, выполнить еще одно условие: не презирать зрителя. Не считать, что бедный зритель глупее, примитивнее, невежественнее тех, кто создает фильм.

Да, есть и такой зритель. Но не надо ориентироваться на него. И зрителю надо расти.

Я спрашивала многих людей, чего они хотят от кино. Некоторые отвечают так: «Чтобы был хороший конец», «Чтобы отвлечься»... Кино не воспринимается такими зрителями как искусство. Разве это не озадачивает? А ведь тот же зритель, который идет в кино только «посмеяться», может быть, ищет книгу, заставляющую его задуматься. Но книга, с его точки зрения,— другое дело. Неудобно как-то не знать автора книги, которую ты читаешь, создателя музыки, которую слушаешь... А не знать авторов фильма, даже иногда страны, в которой он создавался, ему не стыдно; он не заметил, как кино превратилось в серьезный вид искусства — серьезный, независимо от содержания фильма, который может быть комическим!

Я, зритель, хочу думать над фильмом. Думать, как над «Балладой о солдате» и «А если это любовь?», как над «Сережей». Я хочу спорить о каждом фильме и открывать для себя что-то новое, хочу учиться, р а с т и в кино...

Я хочу, чтобы работники кино не боялись условности, гротеска, чтобы они искали новых форм, специфически «киношных», и не превращали фильмы в полутеатральное зрелище!

Мы учим детей читать и понимать литературу. Мы по мере возможности учим людей слушать музыку, понимать живопись, судить о спектакле. Школа до сих пор только в редких случаях занимается воспитанием кинозрителя. А ведь это необходимо так же, как воспитывать читателя, слушателя музыки, театрального зрителя, ценителя живописи!

Разумеется, эта претензия уже не к работникам кинематографии, а к моим товарищам по профессии — учителям. Кинематографисты тоже должны помнить о школьниках.

Многие из фильмов, которые считаются детскими, скорее вредны, чем полезны. За редким исключением (например, «Дикая собака Динго») они упрощают жизнь, они беспроблемны, рассчитаны на неинтеллектуального ребенка.

Я помню разговоры ребят о фильме «Сережа». Не знаю, считался он детским или взрослым, но этот фильм пробуждал мысль, ставил проблемы, о нем спорили. А вот о фильме «Мишка, Серега и я» не спорили и не думали. Чего тут спорить — все ясно: Званцев плохой, Гарик перевоспитается, Серега хороший, потому что подметает за маму улицу; пить в ресторанах нехорошо, особенно «продав» предварительно своих товарищей...

Я хочу, чтобы кино не было плоским, однозначным. Когда я смотрела «А если это любовь?», мне было особенно важно, что этот фильм про школу, что авторы ненавидят ту самую Марию Павловну, которую ненавижу и хорошо знаю я. Но этот фильм не только про школу. Он — про уважение и доверие к человеку, про то, как вреден и зол обыватель, про необходимость борьбы с ним...

Именно поэтому фильм произвел большое впечатление не только на учителей и школьников, а и на других зрителей, независимо от профессии и возраста. И «Девять дней одного года» — это про физиков и не про физиков, это про людей, про всех людей, это о том, как жить...

Вот этого я и хочу от кино: чтобы оно серьезно и доверительно говорило со мной на своем специфическом языке о том, как надо жить. Чтобы оно мне верило. А тогда и я, зритель, ему поверю.

Александр ТОДОРСКИЙ, *генерал-лейтенант запаса*

Разговор о важной теме

Чем меня интересует фильм? Конечно, идейной целеустремленностью и жизненной правдой. Вот, например, такой, как «Все остается людям», или такие фильмы, как «Живые и мертвые», «Тишина»,— называю последние картины, которые видел.

Пользуясь возможностью высказаться на страницах «Искусства кино», я бы хотел затронуть здесь вопрос об освещении могучими средствами кино периода культа личности Сталина. Это, на мой взгляд, большая тема.

Мужественный призыв XX съезда КПСС навсегда покончить с культом личности и ликвидировать его последствия нашел горячий отклик в сердцах коммунистов и всех советских людей. Тогда же перед работниками идеологического фронта встала трудная задача—показать художественными средствами вопиющее несоответствие культа личности всей природе социалистического строя и все огромное зло, которое причинил этот культ партии и стране. К чести работников литературы и искусства, они, как верные помощники партии, успешно выполняют эту политическую задачу. Уже сейчас мы имеем подлинно художественные произведения в поэзии, прозе, драматургии и в кино, отвечающие партийному призыву.

Средствами поэзии блестяще решил задачу Александр Твардовский в своей лирико-публицистической поэме «За далью — даль». В одном из разделов ее он выдвинул на авансцену истории того времени двух антиподов— самого творца культа личности и землячку поэта, смоленскую колхозницу тетку Дарью. Здесь в нескольких скупых, но предельно образных поэтических строках поэт обнажил всю суровую правду тех лет.

Ответ прозаиков на призыв партии, может быть, еще невелик по количеству произведений, но впечатляющ по качеству. Я имею в виду рассказ «Самородок» Г. Шелеста, повесть «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына, документальную повесть «Пережитое» Б. Дьякова.

В кино первое правдивое слово о культе личности сказали Г. Чухрай и Д. Храбровицкий в превосходной картине «Чистое небо», где мужественный летчик Алексей Ас-

тахов проходит через все испытания того времени и возрождается затем к новой жизни. В достойное соседство с картиной становится и «Тишина» Ю. Бондарева и В. Басова и «Живые и мертвые» К. Симонова и А. Столпера — фильмы, которые ведут прямой и честный партийный разговор о временах культа.

С ноября 1962 года в московском театре имени Евг. Вахтангова идет пьеса Н. Погодина «Черные птицы», написанная в 1956 году. Художественная работа Погодина также обличает культ личности. Сейчас эта пьеса в некоторых эпизодах устарела, а в некоторых характеристиках просто неверна, но это не главное.

В одном из своих выступлений Н. С. Хрущев говорил о том, что стремление художника «разобраться в трудных и сложных явлениях прошлого вполне закономерно. Известно, что Центральный Комитет партии поддержал ряд произведений самого острого критического характера».

Испытав последствия культа личности на собственной судьбе, я считаю себя вправе поделиться мыслями в отношении ряда принципиальных моментов, которые должны найти отражение в будущем кинофильме о культе личности. При этой своей попытке я отлично понимаю, что трудно, да и вряд ли возможно вообще, предлагать какую-то конкретную программу, даже только схему, в таком сугубо творческом деле. В конечном счете все будет зависеть от индивидуального склада и подхода к теме самого творческого работника. Однако, как мне кажется, сейчас уже наметились вполне очевидные требования в этой области. Некоторых из них, как наиболее существенных, я и позволю себе коснуться.

До XX съезда партии еще иногда вмещался, образно выражаясь, весь культ личности под крышу одного дома, хотя и тогда для этого трудного предприятия требовалась умелая погодинская рука (в «Черных крыльях» все действие происходит в двух квартирах одного московского дома). Сейчас, после XX и XXII съездов партии, воплощение этой трагедии уже не ограничить пространством частных квартир.

Необходимо учитывать то важное обстоятельство, что в основе индивидуальных арестов подчас были не злые наветы, а прямые распоряжения, которым никто не мог перечить. На XXII съезде КПСС А. Н. Шелепин, ныне секретарь ЦК, а тогда председатель Комитета Государственной безопасности, упоминал о тех, кто, «грубо злоупотребляя своим высоким положением в партии и государстве, одним росчерком пера предрешали судьбы многих людей». По сообщению первого заместителя председателя КПК при ЦК КПСС З. Т. Сердюка, Ежов представил на утверждение четыре списка лиц, подлежащих суду Военной коллегии. Таким образом, семейная драма существовала как часть большой трагедии. И мне кажется, что эта тема требует определенных масштабов. Ведь и само бедствие коснулось не одного десятка и не одной сотни семей.

Судьба самих репрессированных сейчас известна — часть была физически уничтожена, часть томилась и погибла в заключении, часть возвращена к жизни. Вполне закономерно, что центральными в новых кинокартинах должны быть в первую очередь образы коммунистов. Конечно, нового героя выдумать нельзя. Для того чтобы его образ возник в творческом воображении драматурга, а потом перешел на экран, он реально должен быть в жизни, и не как некая выдающаяся индивидуальность, а как выразитель основных характерных черт коммунистов: несокрушимого ленинского духа, беспредельной преданности делу коммунизма, высокого благородства, великого жизнелюбия.

Этому герою имя — легион. Характерно, что Николай Погодин, рассказывая о своем новом драматическом произведении, говорил: «Меня поразило необычайно возвышенное явление нашей жизни, когда люди, казалось бы, обиженные, оскорбленные, страдавшие ни за что в годы культа личности, не утратили моральных сил, не озлобились, остались верными партии, революции, народу».

Апологеты культа личности и его слепые исполнители должны быть показаны выпукло и рельефно, причем надо резко оттенять непосредственных виновников всенародной трагедии, и просто свихнувшихся людей, и подлецов, которые предавали своих близких и знакомых. Здесь кинодраматург должен показать правдивую картину тлетворного влияния культа личности на психику и поведение людей, обязанных культу своим благополучием и, порой, возвышением.

Тема эта чрезвычайно сложная. Мне хочется тут напомнить слова Никиты Сергеевича Хрущева, произнесенные в прошлом году на мартовской встрече с представителями твор-

ческой интеллигенции: «Тот, кто хочет служить делу нашего народа, делу нашей партии,— он возьмет такую тему, посмотрит, взвесит ее и если чувствует силу, что с этим материалом справится, напишет нужное народу произведение, так подаст материал, что он будет укреплять силы народа, помогать нашей партии сплачивать народ и ускорять его шаг к великой цели».

Наша партия последовательно-принципиальна в своей решительной политике в преодолении культа и ликвидации его последствий. Партийное разоблачение и моральное уничтожение антипартийной фракционной группировки стало смертным концом неправды, порожденной культом личности. Я еще раз повторяю, что отчетливо сознаю особую тонкость и трудность творческого подхода к такой необычайной теме. Успех ее осуществления будет всецело зависеть именно от преодоления какого-либо трафарета, голого схематизма и политического вульгаризма. Своими предложениями я хотел только напомнить о важной теме и проблемах, с ней связанных, которые должны найти свое разрешение в новых кинопроизведениях, созданных не по шпаргалке, а по неуклонным законам социалистического реализма, по законам передового советского киноискусства — лучшего в мире.

Анатолий ДОБРОВИЧ, *врач*

Интересен человек

Интересен человек. Как всякое искусство, кино — это о человеке, даже если оно о красотах природы, о животных, о постройках, о древностях, о чем угодно. Интересен даже далекий мне человек, интересен даже своей неинтересностью. Я не понимаю тех, которые требуют, чтобы на экране появлялись исключительно интересные люди,— интересным человеком должен быть автор фильма.

Я не могу задуматься над его суждениями лишь потому, что он маститый деятель кино, а я — просто зритель. Идеи не воспринимаются из подобострастия или из уважительного отношения к кинематографии вообще. Люди на экране — не шахматные фигуры, которыми автор ставит идеологический мат воображаемому противнику. Такой «выигрыш» говорит лишь о том, что автор играл партию с самим собой. Надо выиграть бой у идеологического противника.

Человек — всегда проблема. Мысль художника — всегда мысль о людях, о ценностях и фикциях, стали и шлаке их жизни. Надо неотступно следовать за каждым душевным движением своих героев. Когда художник «теряет след», ему не стоит надеяться, что зритель этого не заметит.

Воссоздать правдоподобную цепь переживаний человека — это часть дела. Теперь мастеру предстоит отобрать лишь несколько звеньев, по которым сам зритель мог бы воссоздать всю цепь. Эти звенья художник выбирает пристрастно. Это и есть его способ убедить в чем-либо зрителя: заразить его своим пристрастием, оставаясь правдивым в изображении жизни. В пристрастиях сказывается идейная направленность и глубина именно советского художника.

Необходима новизна. Интересное — всегда ново. Штамп рождается не только из неспособности режиссера пристально следить за героем на экране, но и из неспособности найти новое выражение увиденному. Чтобы быть интересным, мало правдивости — нужен артистизм.

Все остальное кажется мне неинтересным. Современность художника не в прилипании к сегодняшнему дню, а в пристрастии к нему. Режиссерские трюки, операторские находки, технические новшества — все это средства, а не цели.

А цель художника — раскрытие человека, современника. Цель художника — будить в нас пристрастие к людям, к жизни, к веку. То самое пристрастие, которым болен он сам,— иначе лучше ему и не браться за кинокамеру.

Михаил СВЕТЛОВ

Доверие к художественности

Когда мне интересно в кино? Сначала я скажу, когда мне неинтересно. Мне неинтересно в кино всегда, когда мне рассказывают то, что я уже знаю.

«Я» — это в данном случае условность. «Я» — это не только я, но и все остальные, кто хочет что-то узнать, чему-то удивиться, чему-то обрадоваться, над чем-то прослезиться.

Мне интересно в кино всегда, когда фильм заставляет меня сосредоточиться на каком-то явлении, на котором я обычно не задерживал взгляда. В кино мне интересно, когда я знакомлюсь с интересными людьми, желательно более интересными, чем я сам. Да и все, мне кажется, ищут в кино людей, которые сильнее нас, мудрее, добрее, счастливей.

Это не значит, что я за выдумывание искусственных характеров, невозможных, идеальных характеров. Нет, долг любого художника, а особенно художника кино,— найти среди нас, людей, человека, достойного пристального внимания, подсмотреть в жизни уже существующие новые явления и со всей страстностью доказать их жизненность.

То есть в кино мне интересно всегда, когда оно, кино, не «отражающее зеркало, а увеличивающее стекло».

Мне интересно в кино только тогда, когда глубине и значительности темы соответствует, как говорится, высокохудожественное решение. Ужасно неинтересно в кино, товарищи, когда авторы фильмов подсовывают нам холодные схемы, назидательные рецепты или казенное, уставное бодрячество; за схематизм и назидательность в кино нужно, по-моему, судить военно-художественным судом. Такие фильмы, как «Улица Ньютона, дом 1», кажутся мне профанацией искусства не только потому, что характеры в картине, несмотря на внешнюю современность, первобытно-вульгарны или уныло, искусственно «утонченны», не только потому, что конфликт и способы его решения удивительно шаблонны и примитивны, но и потому, что язык, стиль этого фильма претенциозен и именно потому он косноязычен.

Сравнивая кино, например — нет, с поэзией не буду сравнивать,— например, с балетом, с грустью убеждаюсь, что обязательные для балета нормы профессионального мастерства не стали еще обязательными для многих кинематографистов.

Вот балерина. Прежде чем ей, балерине, доверяют создание каких-то образов, она обязана достигнуть определенного технического уровня. В кино же нередко видишь, как суконным, невыразительным, неточным языком излагается событие, в основе которого важная проблема; как грубо лепятся характеры — они похожи на бумажные цветы, в них нет запаха своеобразия.

Вот опять балерина. Когда балерина плохо танцует, она не может сказать в свое оправдание: да, но зато какую идею я выражаю!

Идея существует только блистательно выраженная!

Во всяком искусстве идея неразрывно связана с формой, так что выражается она, идея, только через форму, художественную ткань произведения.

Когда балерина танцует Джульетту хорошо и ее Джульетта хорошо умирает, только тогда она, Джульетта, живет, тогда ее сущность, ее и д е я существуют; когда балерина танцует плохо, не с у щ е с т в у е т никакой идеи. Пора бы эту нехитрую вещь уяснить кинематографистам. Когда фильм с большой идеей в основе «поставлен» нехудожественно, неточно, нетонко, тогда идеи в фильме нет, какие бы монологи ни произносили положительные герои. Нет идеи, совсем нет, она умерла не родившись.

Зато какое наслаждение смотреть фильм, в котором идея, духовная мысль органически вырастает из художественного анализа умно и точно отобранных художником моментов реальности, когда средства этого анализа тонки и глубоки. Например, один из моих любимых фильмов — «Баллада о солдате». Это фильм, в котором мера условности, высокой художественной образности найдена в верных пропорциях.

Вернусь сейчас опять к балету. Балет — весьма условное искусство, содержание в нем выражается при помощи танца, пластических движений, и тем не менее балету удавалось, как известно, выражать самые сложные проблемы, самые большие идеи, самые тонкие проявления человеческих характеров.

И никто при этом не требовал, чтобы над сценой висели лозунги и плакаты, декларирующие идею балета,— все доверяют условности, художественному языку танца. Кино, как и всякое другое искусство, условно, хотя условность экрана совершенно другого характера. Только поверхностному человеку может показаться, что «документальность» кино дает ему право быть натуралистичным. Нет, просто язык кино, как мне кажется, это язык, в котором натуралистические приметы суть особый вид условности. Искусство всегда выражает, и не важно, выражает ли оно нечто при помощи жестов, слов или смонтированных кусков реальности,— всегда надо искать в искусстве способность выражать.

И вот, возвращаясь после столь теоретического периода к первоначально поставленному вопросу, я хочу сказать, что мне интересно в кино тогда, когда я вижу, что авторы фильма доверяют художественному языку кино, его способности выражать любые идеи и чувства, а не апеллируют к безусловным формулам, тезисам, чуждым художественному мышлению. Все передавать через поэзию,— учил Белинский. Все передавать через художественную ткань — вот тогда будет в кино интересно.

Я настойчиво говорю о том, что это главное, вот чего я жду от кино и что хотел бы чаще в нем встречать. Доверяйте искусству, товарищи кинематографисты, не раскрашивайте скульптур.

Александр МИХАЛЕВИЧ

Во всю силу чудесности

Публицист не может быть сколько-нибудь равнодушен к кино. Кино всегда разговаривает с миллионами. Это и громкий и очень интимный порой разговор. Кино открывает дверь едва ли не любого дома. Оно ежедневно входит в жизнь самых различных людей. Ему доступны самые различные души.

Это огромная сила и формирования и выражения общественного мнения. Тот, кто до конца понял мысль Маркса о том, что идея, овладевающая массами, становится материальной силой, особенно глубоко согласится с Лениным, что кино — важнейшее из искусств.

Правда, эта сторона дела еще не всегда учитывается.

Не так давно вышло специальное научное исследование «Общественное мнение советского общества». На многих страницах с десятками различных научных ссылок в книге трактуется вопрос о том, как формируется общественное мнение, есть и специальная глава о роли общественного мнения в воспитании нового человека. Но автор книги А. Уледов не делает даже малейшей попытки оценить роль кино в том, как складывается и проявляет себя общественное мнение.

Какая обидная узость в подходе к очень серьезной, огромной важности, волнующей теме!

Что до меня, то признаюсь со всей искренностью, что особенно в последнее время во всех своих поездках, встречах, размышлениях над письмами, особенно над письмами молодежи, я, как говорится, почти физически ощущаю потребность того, чтобы именно кино, его неограниченно чудесная сила, тесно соприкоснулось, по-своему проникло во все главные наши современные заботы, проблемы, споры...

Как, например, ждешь от кино глубокого проникновения во всю проблематику нашего исторического соревнования с Америкой! Американский режиссер Стенли Креймер, будучи у нас, говорил: «Вот вам в моих фильмах проблемы, волнующие всерьез меня, а я хочу в ваших фильмах увидеть, что по-настоящему волнует вас».

И нам есть что предъявить в ответ со всей страстью и благородной убежденностью... Конечно, это нужно не только и не столько для «ответа» Креймеру, сколько для того самого воспитания молодежи, о котором мы так заинтересованно говорим сегодня. И не только молодежи.

Нельзя воспитывать на пустяках... Победить эгоиста, победить мещанина, победить бедность желаний — это сложнейшая схватка за человека — какой страсти, какой интенсивности мышления она требует от кино!

«Больше мыслить в искусстве» — вот один из заветов Довженко. В украинской печати недавно опубликованы не печатавшиеся раньше высказывания Довженко. Там есть драгоценное и для наших дней.

«Сегодня надо больше мыслить в своем искусстве,— говорил Довженко,— это наша обязанность, наше право и наше преимущество перед всеми кинематографиями света. К сожалению, мы про это забываем.

...Что мы снизили в своих кинопроизведениях? Широту художественного мышления... Если в темах, посвященных непосредственно Октябрьской революции, мы стремимся по-настоящему осмыслить историческую роль своего народа, то в картинах, посвященных проблемам сегодняшнего дня, мы мало занимаемся большими, великими вопросами».

Попробуйте, в самом деле, сопоставить уровень мышления во многих наших картинах с той борьбой мнений, с той жаждой истины, которая присутствует ну хотя бы в жарком обсуждении проблемы «Я и время»— проблемы взаимоотношений знаний и нравственности, — которое ведется в «Комсомольской правде». Тут разрыв безусловный и опасный. Кстати, стоит напомнить — об этом недавно писал секретарь ЦК ВЛКСМ товарищ Павлов,— что в нашем более чем двадцатимиллионном комсомоле «каждый второй комсомолец имеет высшее или среднее образование». И это еще более подчеркивает всю жизненность споров о знаниях и нравственности!

Молодежь думает, посылает сотни писем о том, как эти понятия взаимоотносятся. Все больше люди приобретают знаний, а вот нравственный уровень, бывает, отстает. Это, впрочем, не помешало представителю Министерства высшего образования на VII пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии бодро заявить, что на вопросах идейно-эстетического воспитания он останавливаться не будет. Вот тебе на! А студентки текстильного института пишут, что некий оригинальный молодой человек их убеждал в том, что «разницы между героем и разбойником нет. И тот и другой — сильные характеры»!.. «После этого,— пишут девушки,— мы прекратили разговор, но он оставил чувство досады и бессилия, так как мы сами не сумели постоять за правду и разбить доводы нашего противника». Как же не воодушевить этих девушек: не робейте, спорьте, оглянитесь, у вас есть чем победить «оригинала»! Присмотритесь — рядом с вами столько людей ясной цели, действительно смелой, а не лукавой, пошлой, кокетничающей мысли.

В другом письме из Донецка молодой человек делится: «Я сомневаюсь в подлинности существования нравственности каким-то глухим сомнением».

В третьем письме говорится: «Может быть, правда, что надо просто существовать, жить, как живут растения?.. Меня иногда называют мечтателем, и это звучит чуть ли не обидной кличкой. Это не дает мне покоя. Собственное неумение доказать другим свою правоту делает мою жизнь не такой счастливой, как хотелось бы».

Так можно ли не отвечать на все это кипение нравственных споров чудесными средствами кино?

И разве не должны мы сегодня еще больше обострить стремление к подлинному совершенству наших кинофильмов?

Нельзя довольствоваться малым. Разве от того, что какая-нибудь фабрика выпускает современную вещь, нужную вещь, мы готовы простить ей невысокую требовательность к качеству изделия? Наоборот, чем вещь нужнее, чем изделие современней, будь это телевизор, стиральная машина или станок с программным управлением, тем досаднее недоработки, потеря вкуса, снижение критериев творчества, конструирования. «Самую высокую требовательность необходимо проявлять к качеству выпускаемой продукции вообще, — очень веско было сказано Н. С. Хрущевым на декабрьском Пленуме ЦК КПСС.— ...Надо решительно ликвидировать все перегородки, за которые нередко прячутся многие недобросовестные работники предприятий, выпускающих плохую продукцию».

Давайте до конца додумаем: разве не бывает, не возникает ещё подчас в кинематографии подобная перегородка с устрашающей подписью: «Не очень-то критиковать! Современная тема! Тема труда!»?

А не вернее ли было бы действовать по другому принципу: раз нужная, святая, современная тема — особенно добросовестно, заинтересованно и дальновидно отдай

должное тому, что волнует, привлекает в произведении, и особенно старательно поразмышляй — чего недоделал, недоговорил художник, какие голоса жизни он не услышал.

Например, очень соблазнительно поддержать такой фильм, как «Знакомьтесь, Балуев». Нам всем, очевидно, бесконечно дорог его замысел, тот материал действительности, из которого вырастает образ человека, сокращающего путь к нашей заветной цели, богатеющего любовью к людям... Сколько в западном мире толкуют сейчас об «оставленности» и «заброшенности» человека. И вот как метко нацелен на утверждение подлинной человечности, подлинной красоты коллективного труда наш «Балуев»! Как остр и поучителен в нашей жизни разговор о трудном сложении различных качеств, о характере руководителя! Как ждешь, ищешь, готов радоваться любому проблеску настоящей победы в фильме: вот покорил тебя своей неотразимой чистотой, непосредственностью, высоким прицелом в жизни — даже в скупых по метражу кадрах — комсомолец Зайцев (его играет артист С. Соколов), и ты рад этой находке, приобретению. И в то же время как быть с тем, что, выходя из кинотеатра вместе с потоком зрителей, углубляя разговор с другом, соседом, ты не видишь того блеска глаз, ты не ощущаешь того возбуждения чувств, того праздника мысли, которое не может не сопровождать настоящей победы в искусстве? Как мало, если зритель говорит: «Так, ничего... правильная картина».

Ведь, право, «недобрать» на любой другой картине, будь это даже экранизация Достоевского, не так обидно, как «недобрать» на «Балуеве»!

А ведь «недобор» в картине явный, и прежде всего в сравнении с тем, что мы читали в повести, что полюбили, о чем спорили, и спорили не только у нас, но и в зарубежной печати... Как мог пойти на это странное облегчение творческой задачи автор книги, выступавший в роли одного из авторов сценария? Не проскользнуло ли здесь отношение к сценарию, как к второсортной литературе? Но какой это второй сорт, если фильм увидели и увидят миллионы зрителей. Это же несравнимо больше числа читателей повести.

Фильм — всегда полимер. Это всегда оригинальное соединение в новую молекулу различных творческих атомов. Трудна роль химиков, от которых зависит такое соединение. Не удалась молекула? Но ведь есть примеры воодушевляющие. Если переводить литературное произведение на язык кино — то так, как это было, скажем, с «Судьбой человека».

Когда хороший актер И. Переверзев шагает в «Балуеве» по болоту, через которое предстоит протянуть газопровод, мне вспоминается переверзевский Ушаков... Но все же адмирал Ушаков — не Балуев... И это «положительный образ», но другой. Труден поиск нового характера, который «башкой в коммунизм влез и оттуда на все смотрит»... Я бы, наверное, не поверил Балуеву в повести, если бы автору вдруг вздумалось освободить образ от этакого дружеского юмора, внутренней улыбки повествователя, который и не думает скрывать, что у Павла Гавриловича Балуева есть, есть, над чем улыбнуться, если не посмеяться: например, черточки хитрости или очень своеобразного честолюбия. «Ему,— пишет автор,— хотелось, чтобы люди любили его, и он добывал эту любовь самыми различными средствами...» Но где это в фильме? А ведь без этого трудно Балуеву «прирасти» к нашему сердцу...

Я бы никогда не принял повести, если бы не было в ней искреннего стремления раскрыть правду каких-то внутренних пружин соревнования людей, если бы не было в ней, например, таких «дуэтов», как исполненный необыкновенной жизненной свежести, задора, ума «дуэт» электросварщиков Марченко и Шпаковского... Два необыкновенных умельца... Два достоинства... Две гордости... Два характера... И неподдельный накал соревнования! Но опять, где же эта желанная, человечная правда о соревновании в фильме? Почему она не оказалась дорога автору, режиссеру?

Поторопились? Не уложились в прокрустово ложе метража картины? Но это зряшная торопливость, которая должна быть окончательно противопоказана нашему кино, это разрушение фильма в самой его основе, это грех против истины жизни.

А может быть, кто-нибудь увидит причину «недобора» в другом: мол, слишком традиционны в «Балуеве» изобразительные средства, нет смелого поиска формы, нового кинематографического языка?

Но и самодовлеющий поиск свежих, новых формальных решений не приносит подлинного успеха произведению.

Тут напрашивается такой пример. На Одесской студии был создан фильм «Никогда». Это тоже лента о хозяйственнике и о рабочем коллективе. И назван фильм необычно, и снят он «не как другие». Нашлись рецензенты, которые были готовы довольствоваться этим. Но широкая аудитория, в том числе рабочая аудитория, в общем осталась довольно равнодушной к фильму. Почему? Я убежден, что причина тут в слабом изучении действительности, в поверхностном отношении к материалу самой жизни.

Так случилось, что мне пришлось много беседовать с рабочими Николаевского судостроительного завода, где сценарист фильма «Никогда» Г. Поженян собирал материал для будущей картины и где снимались некоторые эпизоды фильма. Первоначально в сценарии и даже в рекламных аннотациях фильма, выпущенных в свет, главный герой фильма, директор завода, даже носил фамилию реального человека. И вот коллектив завода — а это великолепный, многотысячный коллектив — столкнулся с тем, что центральный образ в картине был решен схематично, прямолинейно, обедненно. Довольно безликой предстала в фильме и рабочая масса. Посыпались протесты — старые кадровики завода начали писать на киностудию, в Министерство культуры, в прессу, протестуя против обеднения жизни. Создатели фильма решили выйти из этого положения довольно просто: они переменили фамилию главного героя. Мол, кто же теперь посмеет предъявлять претензии — у нас «обобщенный тип»!

Но николаевские судостроители не так просты, как думал кое-кто из кинематографистов. Они устроили диспут, пригласили работников студии и очень ясно показали, что их волнует не только частный вопрос — о «своем» бывшем директоре,— а кровно заботит жизненная правда, жизненная глубина нашего киноискусства.

К сожалению, редакция журнала «Советский экран», которая приняла участие в диспуте на заводе, потом почему-то... замолчала его, а ведь диспут был крайне поучителен!

Вот одно из интересных высказываний на диспуте:

«Главный недостаток фильма в том, что его герой абсолютно вырван из общественной среды, из своих человеческих, социальных связей... Будто вокруг него пустота... Вы хотели показать роль коллектива, но вы ее унизили до последней степени. Вы не сумели показать то, что хотели... Получилось какое-то очень поверхностное произведение... Фильм потерпел крах в самой своей сути...»

И еще так говорили, вспоминали судостроители:

«Когда-то до войны драматург И. Микитенко создал свою известную пьесу «Диктатура». Он создавал ее у нас. Уже известным литератором он пришел на завод, поступил работать в 9-й цех — подручным к тому герою, о котором потом написал. Там в цехе писателя Микитенко хорошо помнят, уважают... А как поступил товарищ Поженян, автор сценария «Никогда»? Судя по предыдущему фильму «Жажда», он талантливый человек. Но зачем ему надо было так спешить? Жизнь ему предлагала миллионы, а он от нее взял горсть грошей».

Тут хочется вспомнить и еще одну характернейшую запись А. Довженко:

«Пробывши в Каховке три недели, я понял, что мне надо поселиться там на три года».

Мне кажется, что это высказывание прямо подводит нас к очень важному вопросу о том, как распоряжаются люди своим талантом, как «наполняют» его и в чем тут заключается смелость истинная и смелость сомнительная.

Мне кажется, что нужно внести такую отчетливую ноту в творческие споры, что трудности и начинаются именно тогда, когда есть талант.

Истинная смелость наполняет талант народной жизнью, она неутомима в исследовании жизни человека и человечества, она скромна, она упорна, она не ищет лавров, она знает вкус терна, и она не уступает стратегических целей конъюнктурщикам...

Сомнительная смелость делает ставку на наитие, на присутствие таланта, который-де не подведет, «вывезет»; она не прочь пощеголять чисто формальными поисками, она или конъюнктурна, или слепа к окружающему.

Взять некоторых молодых поэтов. Видишь — человек способный, есть в нем народный корень, есть благородная мечта, а «наполнения» — тела, плоти, фактуры — нет, и нет особой заботы, тревоги о таком

наполнении. И так бывает не только с поэтами. Вот это больше всего тревожит!

Вспомним Льва Толстого. Возьмем «фактуру» его жизни, ну хотя бы в записях секретаря П. Гусева. Вот Толстой в тридцать лет... Он уже богатырь, гений, но как энергично, бесконечно активно, жадно и тщательно «наполняет» он свой талант! Он составляет себе программу на день, на неделю, на месяц, на год. Он записывает себе: «изучить юридические науки», «изучить медицину» и очень многое другое — тоже изучить. Он приезжает в Париж и сколько обходит музеев, слушает лекций; он — на бирже, он сидит в суде, он неистощим в разведке, изучении новых и новых сторон жизни.

Хорошо, когда есть талант, но нужно еще воспитать в себе диалектика. Диалектик, очевидно, появляется в результате активной ассимиляции талантом внешней среды. Нужно выработать избирательную способность к «пище», которую дает жизнь, умение переработать разнообразные потоки информации. А как часто разговор о таланте ведется без учета всего этого.

То, что так разительно видишь на примере Толстого, интересно проследить и в Маяковском. В своей поэме «Во весь голос» поэт говорил:

Мой стих
трудом
громаду лет прорвет
и явится
весомо,
грубо,
зримо,
как в наши дни
вошел водопровод,
сработанный еще рабами Рима.

Какая глубочайшая мысль — «мой стих трудом громаду лет прорвет». А труд — это, конечно же, не самодовлеющие формальные поиски, а огромный труд наполнения таланта народной жизнью — прежде всего. Такой труд поставит на прочную основу и смелый поиск новых форм!

Как это много и как это нужно прежде всего — быть вправе сказать: мой фильм «трудом громаду лет прорвет»...

Думаешь о сегодняшнем Викторе Шкловском. Уж его не заподозришь в равнодушии к форме, к формальным поискам. Но вот его недавнее, можно сказать, интимное признание:

«Вот окончу большую книгу и хочу написать современный сценарий, и чтобы в сценарии дело шло о том, как жить, для чего трудиться, как радоваться тому, что живешь сейчас».

●

Нужно воевать за увлеченность людьми. В этом главном публицист ищет теснейшего союза с кино.

Может быть, из тех больших, великих вопросов, о которых говорил Довженко, это сегодня насущнейший и сложнейший. Не просто человек, внимание к человеку, а увлеченность людьми.

Наши идейные противники не устают сеять семена презрения к человеку, неверия в человека. Даже честных людей они ухитряются обезволивать, в лучшем случае обрекая их на либеральную сентиментальность, убеждая в разорванности и случайности всяких достойных человеческих связей.

Так можем ли мы держать под спудом, не вводить в бой, не предъявлять нашей молодежи, не только молодежи, всему человечеству, многие наши драгоценные аргументы в современном споре о человеке?!

Эти аргументы могут быть разными.

Например, я чаще всего сегодня думаю — вновь и вновь — о чуде «Чапаева».

Что это был за фильм? Никто его не называл учебным, детским, юношеским, но этот фильм научил миллионы, и молодость подняла его на ура. И мне поныне дорога каждая реплика картины — она продолжает свою жизнь, доходит до сегодняшнего дня, проникает в него.

Какой это был фильм? Биографический? Историко-революционный? Военный? Не знаю. Знаю только, что это был истинно народный фильм.

Убежден, что народ в этом фильме праздновал свою силу, вынашивал свою мечту и собирал по капле новые черты своего нового характера.

К слову сказать, всегда ли в памяти то, как пришли к своей победе режиссеры Васильевы? Может быть, тут случайное наитие, счастливый «лотерейный билет», удача? Но это именно та самая удача, которая трудом прорвала «громаду лет».

Журнал «Искусство кино» (1961, № 4) опубликовал «Записки Сергея Васильева». Они ярко передают этапы духовного становления, «наполнения таланта» авторов «Чапаева». Десять лет до создания «Чапаева», включавшие и такие поисковые работы, как

«Спящая красавица», «Личное дело»,— это интенсивное накопление новых и новых знаний мировой кинематографии, литературы, это тщательное конспектирование множества книг, это неотступные размышления над формой и содержанием искусства, наконец, это жадное изучение народной жизни... «Необходим новый подход к углубленному вскрытию и отображению явлений действительности» — это вывод из десятилетнего поиска. И вот перед «Чапаевым», пишет исследователь дневников Сергея Васильева Д. Шпиркан, «он обращается к изучению трудов В. И. Ленина. Вслед за этим конспектирует работы Павлова и Бехтерева. И опять Ленина. Потом Горького и снова Ленина. Конспекты ленинских трудов заполняют страницы записных книжек С. Васильева».

Вот тогда в дневнике Васильева было выписано:

«Искусство принадлежит народу... Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Ленин».

Два слова написал в разрядку Васильев: «понятно» и «любимо».

«Чапаева» все поняли. «Чапаева» все полюбили.

Чапаев звал, Чапаев увлекал, Чапаев перевешивал в спорах с серым, мелким, пошлым, враждебным.

Я не верю, что может быть коммунистическая убежденность без увлеченности людьми.

Недавно меня позвали к себе двести пионервожатых Киева. Они назначили тему беседы — «Как воспитать убежденность в ребятах». Мы быстро согласились на том, что начинать надо с собственной убежденности. Но как было подойти к этой аудитории: большинство девушек — умные, красивые, с какой-то данью современной моде в прическах и с долей быстро прилипающего «юного формализма» в духе известной вожатой из фильма «Друг мой, Колька!». Как помочь им почувствовать глубокие корни наших убеждений без отталкивающих назиданий? Как поделиться с ними самым сокровенным своим тезисом об увлеченности людьми?

Мне захотелось рассказать девушкам о своих впечатлениях от книги «Мария Федоровна Андреева», где собраны ее письма, воспоминания ее и о ней.

Кажется, это было правильное решение. Я помню до сих пор глаза девушек. Да и в самом деле, мог ли не взволновать такой образ?

В. И. Ленин называл Андрееву феноменом. И передавал ей в письмах «тысячу приветов». И обещал приехать к ней на велосипеде...

За границей, в Италии, ее называли русской мадонной... А эта мадонна своими руками забинтовывала патроны в обмотки рабочего дружинника в девятьсот пятом году.

Она была великолепной актрисой, одним из основателей Художественного театра. Но в театр вошла убежденной марксисткой. И как гордилась этим!

Комиссар театров и зрелищ в Петрограде. И она же — незаменимый работник Внешторга, даже в какое-то время уполномоченный Наркомтруда.

Удивительный человек!

О ней писали, говорили: «чарующая женственность» и «глубокая интеллектуальность».

Значит, такое сочетание возможно?! Значит, мы можем, мы обязаны все это предъявить нашей молодежи и миру предъявить?!

Подчас мы весьма бездумно «подстраиваем» наших хороших киноактрис к зарубежным кинозвездам... Может быть, правильнее было начинать с истинной звезды — с Марии Андреевой? Может быть, ее карточка, воспроизводящая известный портрет, сделанный Репиным, заслуживает популярности среди наших девушек?

Кржижановский писал о ней: «...самособранный, изящный человек, глубоко преданный интересам партии».

А в партии она состояла пятьдесят лет. Она долго жила за границей, в Европе, в Америке, она переводила с русского языка на французский, с английского на немецкий, и так же свободно на итальянский, но дороже всего ей был один язык — язык революции, коммунизма.

Коллонтай еще в 1925 году в письме к Андреевой так обращалась к ней:

«...милый, прелестный, обаятельный образ женщины великой революции!

Когда я думаю о Вас, мне всегда хочется Вас «запечатлеть» в историю. С Вашим умом, тактом, выдержкой, холодным рассудком и горячим, трепещущим и очень наболевшим сердцем...

Я вижу Вас на разных стадиях Вашего «я», и каждая стадия добавляет новую грань к Вашему облику.

Мне кажется, что я Вас гораздо лучше «чувствую», воспринимаю, чем многие близкие к Вам люди...»

Я шел после встречи с вожатыми и думал: «Как же случилось, что наше кино до сих пор не почувствовало, скрыло, держит под спудом этот несравненный «образ женщины великой революции»? Сколько важных для всех нас измерений, важных для всех наших споров на вечные темы о человеке, о долге, о любви, о женщине заключает в себе этот образ!

Ну хотя бы и за то отблагодарить Андрееву, что еще в дореволюционное время была она у колыбели отечественного кино и в то самое время, когда царь Николай накладывал свою знаменитую резолюцию на предложение о создании акционерного общества по кино: «Я считаю, что кинематография — пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует». В это время Андреева не теряла надежды дать жизнь русской кинематографии и делилась в письме:

«Я бьюсь, ищу, нахожу, снова теряю и снова нахожу и до сегодня не опустила еще рук...»

Наверно, только так, когда каждый настоящий кинематографист будет биться, искать, находить снова и снова, не опуская рук, советское кино сможет продолжить и повторить чудо «Чапаева»!

Развивая мысль о том, что наш экран в сегодняшнем ожесточенном споре о человеке призван подняться до новых образов, имеющих силу обобщения, силу увлекающего примера и в то же время неотразимой жизненной достоверности,— я бы хотел назвать еще три имени: Джон Рид. Менделеев. Заболотный.

То, что эти имена для нашего кино до сих пор остаются белыми пятнами, по-моему, совершенно непростительно.

Мне могут возразить: только ли эти имена можно назвать? Сколько есть и других замечательных людей!

Что же, давайте подумаем и о других именах. Нам нужен поистине горьковский «загад» в определении размаха великой киноэпопеи о людях революции, науки, труда, творчества...

Но я называю не случайно пришедших на ум людей. Есть образы, которые, если простят мне несколько неуклюжее выражение, могут быть узловыми во всей стратегии сегодняшнего спора о человеке, о его назначении на земле.

Джон Рид своими «Десятью днями» уже помог Эйзенштейну и Александрову решать октябрьскую тему.

Но он еще и еще может помочь нам, и прежде всего личным примером своей прекрасной жизни... Еще по-настоящему не опубликована его автобиография, написанная в двадцать девять лет, накануне поездки в Россию, и озаглавленная «Почти тридцать».

«Я должен найти самого себя,— писал Рид.— ...Я люблю людей, кроме пресыщенных и самодовольных... Всем сердцем я хочу, чтобы пролетариат поднялся и захватил свои права...»

Как он оказался прозорлив, Джон Рид! Если хотите, это пророческая фигура! Рид опередил в развитии сознания миллионы своих ровесников. Между прочим известный Уолтер Липпман был его однокурсником в Гарвардском университете. Риду предсказывали блестящее будущее. Он рано погиб, Рид, но он блестяще, лучше, чем умнейший долгожитель Липпман, увидел истинное будущее людей. Можно ли не вспоминать ридовские очерки «Восставшая Мексика», когда приходят к нам вести из сегодняшней Латинской Америки? Можно ли не перечитывать его парижскую «Дочь революции», когда мучительно думаешь о сегодняшней Франции? Но многим ли у нас знакомы эти произведения?

Как же не мечтать о необыкновенном фильме «Джон Рид»? Радостно было узнать, что режиссера Л. Арнштама увлекла эта тема.

А вот другая острая грань нашей жизни и другие просторы человеческого духа. В недавней поездке по Донбассу мне и моим собеседникам много раз приходила на ум фигура Менделеева. Он когда-то стремился разбудить «задремавших казаков» на реке Донце. Как он, величайший химик, соединял свою научную страсть со страстью к познанию России! Широчайшая личность! Посмотрел бы он, что делается сегодня в Северодонецке или в скромной Авдеевке, которую, право, впору переименовывать в Менделеевку... Менделеев не может посмо-

треть на Авдеевку, но Авдеевке, научной молодежи, да и всем нам очень нужно помочь по-новому вглядеться в образ необыкновенного ученого, интереснейшего человека, без которого не было бы сегодняшней атомной физики, не было бы современной химии, человека, который в свое время верил и писал:

«Русские готовятся стать народом передовым, владыками природы и истории, а не их рабами...»

Картина о Менделееве может быть построена, как бой за гармонического человека, за коммунистическое изобилие, за необыкновенную предприимчивость, изобретательность миллионов наших специалистов в соревновании с Америкой, за дальнейшую революцию в науке. Не просто великий химик, а далеко вперед устремленный характер!

Я также убежден, что нам нельзя обойтись сегодня без фильма о Даниле Кирилловиче Заболотном — всемирно известном микробиологе, «чумогоне», победителе холеры, человеке, которого Луначарский назвал когда-то «маршалом» охраны здоровья».

Создать такой фильм — большой долг украинской кинематографии.

Но Заболотный оживет, если подойти к нему как к глубоко народному образу, если познать его необыкновенно мягкую и деятельную душу, если до конца понять, почему этого академика хоронили в скромной Чеботарке на Подолии и торжественным залпом на его похоронах были негромкие выстрелы двенадцати земляков из старых ружей...

Я уверен, что, если фильм о Заболотном пойдет по стране, это не только будет «зрелище», доставляющее удовольствие зрителям, это приблизит к нам новые победы в борьбе за долголетие, это по-новому направит путь и искания многих из медицинской молодежи, это поможет обуздать некоторых карьеристов от науки, это...

Но не слишком ли я размечтался?

Нет, не слишком, потому что люди, подобные Заболотному,— эти богатыри духа, дающие истинное представление о человеческих возможностях,— не могут не привлекать все более страстного внимания истинных художников.

Можно ли не задуматься о том, что последней, неоконченной работой Погодина был образ Эйнштейна?

Хочется верить, что есть у нас художники, которые вынашивают в себе смелость и умение, чтобы дать жизнь на экране Толстому — человеку, о котором Ленин говорил: кого в Европе можно поставить рядом?— и называл его глыбой, матерым ч е л о в е ч и щ е м.

Я говорил до сих пор о художественных фильмах, о том кинематографе, который обладает особенно счастливой возможностью просвещать души, ковать характеры.

Но рядом с этими картинами должны идти внешне более скромные, но также требующие таланта и воодушевления работы документальной и научной кинематографии, призванные по-своему (а количественно еще щедрее) показывать, воссоздавать жизнь замечательных людей.

Такие фильмы есть, их становится все больше и больше. О них нельзя говорить походя, через запятую.

У нас накоплен драгоценный опыт работы над фильмами о жизни замечательных людей. Его важно проанализировать, обобщить.

Вот почему украинские кинематографисты недавно предложили подготовить и провести в Киеве Всесоюзную научно-творческую конференцию на тему «Жизнь замечательных людей на экране». Уверен, что не только кинематографисты поддержат эту идею.

...В «личном плане», может быть, я и не посмел бы высказать всех этих суждений — ведь какую сторону жизни кино ни возьмешь, есть свои знатоки, чей опыт заслуживает уважения, им и карты в руки.

Но есть совесть публициста. Она, подчас нарушая личные планы и нормы, «выводит на удар», побуждая и к такой наивности, как не только просить, но прямо-таки «вымогать» повторения чуда «Чапаева», вымогать всяческих новых киночудес.

И тогда очень хочется быть услышанным и правильно понятым!

Ефим ДОРОШ

Опасность названа не совсем точно

Когда я читал статью М. Блеймана «Опасно!»*, мне вдруг представилось, как в сценарный отдел какой-либо из киностудий страны поступил сценарий никому не ведомого А. Солженицына, в котором рассказан был один день Ивана Денисовича Шухова... Каждый, кто хоть сколько-нибудь знаком с практикой работы сценарных отделов, да и вообще со всем тем, что нередко претерпевает сценарий на крестном своем пути от писательского стола и до экрана, легко вообразит затруднительность положения, в какое попала бы в подобном случае студия, равно и то, что фильм по такому сценарию никогда не был бы поставлен.

Впрочем, опасность, грозящая нашему кинематографу, как раз в том и состоит, что такого не случилось бы, потому что человек, пускай никому еще не известный, однако столь серьезно понимающий долг и ответственность писателя, едва ли избрал бы для первого своего произведения форму сценария. И не потому, конечно, что кино, как заявляют не без кокетства иные из его деятелей, искусство грубое. Можно бы привести десятки фильмов, каждый из которых всей художественной сутью своею опровергает подобное утверждение, но я назову только лишь несколько, сейчас вот пришедших на память, причем из тех, какие демонстрировались у нас не на особенных просмотрах, но были доступны любому зрителю. Я имею в виду «Коммунист» и «Балладу о солдате», «Ночи Кабирии», «Голый остров», «Пожнешь бурю». Авторы этих картин различны по направлению и характеру своего дарования, но они одинаковы в том, без чего нет искусства и о чем, применительно к литературе, так хорошо сказано у Блока в незаконченной его статье, писавшейся в девятьсот десятом году. Блок считал естественным, что «писатель, верующий в свое призвание, каких бы размеров этот писатель ни был, сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею...». И еще он записал в том же наброске: «Чем больше чувствуешь связь с родиной, тем реальнее и охотней представляешь ее себе, как живой организм; мы имеем на это право, потому что мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальнее в глаза... Мы люди, люди по преимуществу, и значит — прежде всего обязаны уловить дыхание жизни, то есть увидать лицо и тело, почувствовать, как живет и дышит то существо, которого присутствие мы слышим около себя».

Следует, вероятно, сказать, что вместо «сораспинаться» сообразно с обстоятельствами можно поставить «сорадоваться», но мне больше нравится здесь первое, потому что это труднее для человека, а значит, и для художника. Вообще же вся суть в том, чтобы жить одной жизнью с каждым из тех, кто в совокупности своей и есть народ.

Фильмы, которые я назвал, да и другие подобные, еще и тем близки к произведениям высокого искусства, что их можно смотреть еще и еще, чтобы додумать недодуманное и насладиться встречей с хорошо понятым

* «Искусство кино», 1963, № 10.

и полюбившимся, как это бывает с произведениями музыки, живописи и литературы, с той, к слову сказать, разницей, что последние доступнее, поскольку одного желания мало, чтобы снова посмотреть фильм.

За всем тем, когда человек в силу сложнейших и не очень исследованных побуждений замыслил стать писателем, то куда чаще он садится писать роман, повесть, рассказ, даже пьесу, нежели киносценарий. Честно сказать, мне думается, что и литераторы опытные, я разумею прозаиков, если и отваживаются работать в кино, то либо по неведению, либо по нужде, как это бывало в старое время с крестьянином, видевшим главное свое дело в том, чтобы пахать землю, однако вынужденным податься в отход. И это не оттого, я убежден, что киносценарий, будучи жанром сравнительно новым, непривычнее и труднее всех других литературных жанров, насчитывающих столетия своего существования.

Едва ли кто станет оспаривать сейчас утверждение, что кинематограф весьма родствен прозе. Любопытно, что так называемая кинематографичность, то есть стремительность, усложненность фабулы, столкновение с помощью монтажа противостоящих явлений и пресловутый лаконизм, выдававшаяся, кажется и не так уж давно, в двадцатых годах, за отличительную особенность современного стиля, в духе которого писалась даже проза, я бы сказал, рваная, крикливая и схематичная,— любопытно, что кинематографичность эта всеми забыта, тогда как отличительные черты истинной реалистической прозы, ее изобразительность, ее свободное пользование диалогом, ее психологизм и публицистичность тем больше овладевают кинематографом, чем больше он становится одним из великих искусств.

Не столько ради доказательства того, о чем здесь речь, потому что, помнится, о подлинной кинематографичности многих произведений прозы писалось не раз, сколько ради удовольствия снова перечитать прекрасный рассказ Бунина «Забота», написанный ровно полвека тому назад, я позволю себе привести из этого рассказа несколько отрывков.

«Старик Авдей Забота, зажиточный мужик, собирается в город.

Возле его двора, на дороге между двором и пунькою, дремлет запряженная в телегу сивая кобыла с мелкими, врозь расставленными копытцами, с большими ресницами, с серыми усами и большой шершавой нижней губой. Авдей курчав и сед, крупен и сумрачен; на плоской спине его, под линючей ситцевой рубашкой, выдаются лопатки...»

Мне всегда кажется, когда я читаю этот рассказ, что все это изображено на экране, что я вижу, как Авдей «ходит возле телеги, набитой соломой, с молотком в руке, держит губами пучок гвоздей и ни на кого не смотрит». Писатель объясняет причину этого последнего: он рассказывает о мучительных думах Авдея, выбиравшего, продать ли ему хлеб, на который цены пока что стоят низкие, либо барана, которого продавать не время, и решившегося все же расстаться с бараном. Однако и по одному поведению Авдея понятно, что он чем-то озабочен.

Далее, словно объектив, оставив собирающегося в город мужика, несколько переместился, чтобы углубить наше понимание драмы, переживаемой мужиком, мы видим — я не могу сказать «читаем» — следующее.

«Дочь, в нижней коленкоровой юбке, без кофточки, в одних шерстяных чулках, раза два робко и быстро перебежала дорогу от избы к пуньке. Она тоже собирается — на девишник к подруге, но боится отца, боится своей затаенной радости, своей беззаботности рядом с его заботой,— старается проскользнуть незаметно. Братишка, пузатый мальчик, в огромной старой шапке, облизывая губы, разъеденные соплями, долго хлопая, размахивал обрывком кнута и падал среди дороги. Чтобы угодить отцу, она на бегу поймала его ледяную пухлую ручку и таким вихрем умчала его в избу, что он не успел даже крикнуть».

Сцена эта построена на противоположности состояния отца и дочери, тогда как непосредственно к ней примыкающая — аппарат ведет нас дальше по окружающему старого мужика миру,— точно так же подчеркивая горе Авдея, основой своей имеет сочувствие, сострадание.

«Старуха стоит на пороге и не сводит жалостливых глаз с Авдея. Она положила тонкую серую руку на выдающийся живот, а другую, подпиравшую подбородок, поставила в ее ладонь. Темная, морщинистая, зубастая, она имеет вид страдальческий.

Панева ее коротка, ноги длинны и похожи на палки, ступни, потрескавшиеся от грязи, холода и цыпок, — на куриные лапы. Живот ее выдается, а спина горбится от трудных родов, от тяжелых чугунов. В разрез рубахи, темной от золы, видны тощие, повисшие, как у старой собаки, груди, а меж ними — большой медный крест на засаленном гайтане».

Затем, все с той же укрупнившейся предметностью, будто это и впрямь не глазом увидено, а стеклами объектива, изображается, как Авдей, «раскапывая старновку», в ящике телеги «прибивает кое-где отставшие планки», как предвечерний ветер «задирает сзади его рубаху, обнажает желобок на широкой сухой спине, показывает тугой гашник, низко врезавшийся в тело». Словно оттого, что аппарат пошел вниз, мы видим, что «портки Авдея висят по-стариковски — точно пустые», видим, как «подошел кобель и стал обнюхивать разбитые, блестящие, только что помазанные дегтем сапоги, в опустившиеся голенища которых заправлены эти портки... Авдей с размаху ударил кобеля по боку молотком.

— Полушубок вынеси да хлебушка завяжи,— сердито сказал он старухе».

Можно бы и дальше цитировать этот рассказ, можно бы привести и другого рода прозу, где слово не столько изображает предметный, осязаемый мир, сколько передает самый ход мысли, мучительные ее поиски истины. Напомню хотя бы один из вопросов, коими Иван Карамазов испытывает Алешу: «Представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданьице, вот того самого ребеночка, бившего себя кулачонком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился б ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!»

Однако, как замечено уже многими, родство кинематографа с прозой особенных доказательств не требует, из чего, разумеется, не следует, что романом или повестью можно заменить сценарий, хотя удачные экранизации и случаются.

Мне думается, что среди множества произведений прозы, современной или классической безразлично, может встретиться и такое, в котором как бы скрыт будущий фильм, если только сыщется режиссер, способный его увидеть, подобно тому как скульптор, да простится мне избитый пример, видит в глыбе мрамора замысленную им статую. При этом автор данного произведения, буде он жив, не всегда режиссеру помощник, потому что режиссер, как и скульптор к своей скульптуре, прорубаясь к цели, пойдет путем непротоpенным, тогда как писатель, взявшийся переделать роман в сценарий, очень часто совершает, быть может, и полезную, однако скучную прогулку по хорошо знакомой до самого конца дороге.

При всей своей близости к прозе киносценарий — все же особливый, своеобразный литературный жанр, и то, что картины снимаются по сценариям, сколько я понимаю, ничуть не умаляет самостоятельности этого жанра, как не умаляет пьесу ее назначение стать спектаклем.

Трудно, однако, предположить, чтобы своеобразие, пускай даже известная сложность сценарной формы могли оказаться причиной, понуждающей писателя, первое ли он замыслил произведение или одно из многих, стороной обходить кинематограф. Для начинающего все жанры одинаково трудны, опытный же мастер, хотя бы любопытства ради, не побоится испытать свое умение. Меж тем сегодня в нашем кинематографе серьезного писателя почти что и нет, все равно сценарист ли он по преимуществу или пишет еще и романы. Я имею в виду писателя, властителя дум, если позволено будет употребить это старомодное выражение.

В статье М. Блеймана есть одно точное и тонкое наблюдение.

«Нет, наверное, более «кинематографичного» кинематографа,— пишет он,— чем искусство Эйзенштейна в «Броненосце «Потемкин». Вместе с тем художественные особенности этого фильма меньше всего рождены кинематографией его эпохи и больше всего ее литературой. Пусть «Железный поток» Серафимовича до сих пор не поставлен в кино, пусть роман А. Малышкина «Падение Даира» и вовсе забыт, пусть, наконец, Маяковского иногда ставили в кино удивительно плохо и поразительно беспомощно. Но разве книги Серафимовича и Малышкина с их поэтическим гиперболизмом изображения народных движений, разве граждан-

ственность, прямая политическая патетика стихов и поэм Маяковского не определили и метод и стиль «Потемкина» и «Октября»? Это вовсе не значит, что Эйзенштейн что-то экранизировал или чему-то подражал. Он воспроизвел в кинематографе найденные в литературе стилевые принципы и сделал это с величайшим совершенством, поставив кинематограф рядом с литературой, а иногда и выше ее». Я добавил бы только, что Эйзенштейн в этих своих фильмах, как и Серафимович в «Железном потоке», как и Маяковский, если употребить приводившиеся мною слова Блока, видел лицо и тело, чувствовал, как живет и дышит то существо, которого присутствие он слышал около себя,— то есть родина.

Если же обратиться к сегодняшнему нашему кинематографу, то не много в нем произведений, волнующих людей в равной мере с тем, как волнуют их, например, «Один день Ивана Денисовича», или же «Теркин на том свете», или «Тишина», или «Живые и мертвые». Произведения эти названы мной в силу того очевидного факта, что авторы этих произведений, по моему убеждению, отвечают так полюбившимся мне мыслям Блока о назначении художника, болеющего одними болезнями со своей родиной, страдающего ее страданиями. Имея в виду все еще существующих охотников толковать каждое слово вкривь, еще раз скажу, что радостями своего народа художник тем более радуется.

Сдается мне, опасность состоит не столько в том, что работники нашего кинематографа сегодня предпочитают оригинальным сценариям экранизацию произведений прозы, как пишет М. Блейман, сколько в том, что иные деятели кино, быть может впервые в истории советской литературы, словно бы живут отличными от нее проблемами, работают в сфере иных художественных принципов.

Кроме солженицынской прозы, явившейся не вдруг и не случайно, кроме новой поэмы Твардовского и его же «За далью — даль» я мог бы назвать и широко распространившуюся в последние годы в нашей литературе лирическую прозу, а ведь это явление не коснулось кинематографа, при всем том, что там главенствует экранизация.

Я вот сказал «работники кинематографа», «деятели кино» и подумал тут же, что имею ведь в виду не тех режиссеров и сценаристов, картины которых обязывают все время оговариваться: «за редкими исключениями». Конечно же, в кинематографе нашем, как и в литературе или, скажем, в музыке, как и вообще в советском искусстве, работает много талантливых, честных художников. Мне только кажется, что между ними и действительностью, а значит, и литературой, стоит некая осторожная, обо всем на свете осведомленная и заранее все предугадывающая инертная сила. Опыт моего общения с нею невелик, однако все же достаточен, чтобы знать, что состоит она по преимуществу из разного рода редакторов и прочих студийных «мужей совета». Я уже настолько давно работаю в литературе, что имею основание ценить и уважать труд редактора. Я понимаю, что и в кинематографе можно встретить требовательного и вместе с тем преданного товарища, советы которого продиктованы не страхом ответственности, но знанием жизни, художественным вкусом и подлинной партийностью. Было бы попросту непрофессионально выступать против редакторов вообще. Речь о другом. Речь о тех, кто для искусства сущая пагуба.

Люди, никогда не выходившие за пределы дачного поселка, а если и выходили, то в соседний лесок за грибами, откуда возвращались с несколькими перестоявшими, трухлявыми сыроежками, берутся судить о современной деревне, тогда как в литературе нашей она еще со времен первых очерков Овечкина и рассказов Тендрякова изображается с не меньшей точностью подробностей, чем в приведенном мной рассказе Бунина.

Люди, мысли которых ограничены пределами сегодняшней газетной статьи, именующие «интеллектуализмом» сведения, почерпнутые из научно-популярного очерка, отваживаются рассуждать об идейной сути произведения искусства, пуще всего опасаясь впасть в неведомую им ересь, как это бывает с опасающимися оскоромиться богомольными старушками.

Они все время толкуют о современности, однако имеют в виду не блоковское «смотреть жизни как можно пристальнее в глаза», а некое суетливое поспешание за событиями. Я привел здесь известное место из «Братьев Карамазовых» о неотомщенных слезках ребеночка, на которых преступно возводить здание человеческого счастья, причем целью моей было всего лишь

напомнить, что в прозе давно уже изображается рождение и самое развитие мысли, ищущей истину, тогда как кинематограф, взять хотя бы «Пожнешь бурю», только еще приступает к этому. Но вот я заговорил о суетливом поспешании за событиями, выдаваемом за связь с современностью, и мне пришло вдруг в голову, что мысль Достоевского о невозможности принять счастье на неоправданной крови маленького замученного, казалось бы, отвлеченная и к сегодняшним нашим делам не идущая, стала злобой дня. Напомню только лишь то место из Открытого письма Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза, где говорится, что ответственные китайские руководители заявляли о возможности пожертвовать сотнями миллионов людей в войне.

Великие истины всегда современны, это во-первых.

Во-вторых же, путь к этим истинам, путь к настоящему, задевающему за живое искусству — фильм ли это, симфония или роман, безразлично — труден, требует мужества, необходимого не только для одоления пути, но и на случай поражения, от которого никто не застрахован. Точности ради скажу, что, употребив применительно к искусству слово «мужество», я вовсе не имел в виду изображение так называемых отрицательных явлений в жизни общества. Художник не разымает действительность на части, рассматривая отдельно греховную и отдельно добродетельную. Даже сатирик Щедрин видел не одних лишь помпадуров и ташкентцев, но и достойных его сочувствия людей, изображенных им в «Мелочах жизни». Что же до советского художника, то он, ниспровергая отсталое, одновременно утверждает передовое. И я упомянул здесь о мужестве просто лишь потому, что без него вообще нельзя заниматься искусством. Боюсь, что отсутствием мужества объясняется по преимуществу желание экранизировать произведения прозы, выстраданные другими.

И в этом серьезнейшая опасность, грозящая нашему кино.

КИНОИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН ЕВРОПЫ

Так назывался теоретический симпозиум, который проходил в течение трех дней марта в Оргкомитете Союза работников кинематографии СССР. Такое теоретическое совещание, посвященное киноискусству стран социалистического лагеря, проводилось впервые. Ему предшествовал просмотр ряда новых фильмов, созданных кинематографистами братских стран. Для участников симпозиума переводились и реферировались наиболее интересные, проблемные материалы из зарубежной печати.

В работе симпозиума приняли участие деятели кино, литературы и других смежных искусств, научные работники Института истории искусств, Института философии АН СССР, ВГИКа, кафедры философии МГУ, сотрудники Госкомитета по кинематографии, редакций специальных и общих газет и журналов. После вступительного слова председателя секции теории и критики Оргкомитета СРК СССР А. Новогрудского на симпозиуме выступили С. Фрейлих, И. Рубанова, В. Мшвениерадзе, В. Баскаков.

Второй день работы начался выступлением кинорежиссера М. Ромма. Затем слово взяли И. Вайсфельд, Л. Погожева, Д. Писаревский, К. Парамонова. На заключительном заседании выступили В. Колодяжная, Г. Троицкая, А. Вахаметса, В. Кудин, И. Садовская, А. Новогрудский, Я. Маркулан, А. Караганов, В. Соловьев.

Итоги работы симпозиума подвел С. Фрейлих.

В ходе симпозиума были всесторонне рассмотрены современное состояние кино и актуальные проблемы развития киноискусства в братских странах. Особое внимание участники симпозиума уделили произведениям кинематографистов социалистических стран на темы современности.

Р. БОРЕЦКИЙ

Живая жизнь и «прямое» телевидение

«Импровизатор сошел с подмостков» — лучшее обозначение закономерностей телевидения. Не правда ли, заманчивое определение? Чтобы вот так лаконично, так четко и афористично определить природу нового и чрезвычайно сложного явления, нужны как минимум смелость и немалая смелость, а в смелости автору афоризма В. Турбину никак не откажешь, однако...

Два понятия — телевидение и импровизация — все еще ставят рядом авторы газетных и журнальных статей, докладчики и их оппоненты на диспутах в союзах журналистов и кинематографистов, а вслед за ними — многочисленные «любители» и «болельщики». Это словосочетание становится (или уже стало) своеобразной модой.

Примечательно здесь одно: отмалчиваются именно те, кто ближе всего стоит к экрану — практические работники телевидения. Что это — пренебрежение, непонимание или отсутствие творческой смелости?.. А может, причину искать следует не на телестудиях, быть может, она в абстрактности, неточности теоретических рекомендаций, далеких от практики, созерцательных?..

Проблема «телевидение — импровизация» вовсе не нова. Возникла она сразу же, как только телевидение вышло на «широкую публику», то есть в 50-е годы. Помнится, на страницах «Литературной газеты» авторы многочисленных статей, обращаясь к создателям телепрограмм, увещевали их примерно следующим образом: чего вам, дескать, мудрствовать! В вашем деле нужна лишь смелость. Садитесь в троллейбус «Б», прокатитесь по Садовому кольцу — вот вам и настоящая телевизионная передача! Или: поставьте ваши камеры на людном перекрестке — жизнь сама устремится на экраны.

Но если в рекомендациях авторов «Литгазеты» было чересчур много наивности, если писались они с позиций, так сказать, неосведомленного зрителя, то нынешние размышления об импровизации на телеэкране уже выстраиваются, как правило, в некую теоретическую концепцию.

Но прежде чем рассказать о ней, поспорить с ней, позволю себе небольшой экскурс в историю вопроса.

Еще тогда, когда телевидение только становилось на ноги и было средством массового распространения продукции театра, кино, живописи (подобно ротационной машине, печатающей тираж), когда мало кому могла прийти в голову мысль о возможностях нового вида искусства, С. Эйзенштейн так определил его суть: «Живая жизнь в чуде телевидения». Именно живая, а не отраженная, не «законсервированная» жизнь! Не бутафория и декорация, а подлинная реальность. Не механическое воспроизведение чужих слов, а рождение мысли на глазах у зрителя. Живой человек в живой среде — вот главное на телевидении.

Великий мастер кино определил не только «что», то есть объект, но и в известной степени «как», то есть метод, характер, суть воображения. Он писал:

«Киномаг — телевидение ...быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события в неповторимый момент самого совершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним» (подчеркнуто мною — *Р. Б.*).

Очевидно, что внимание С. Эйзенштейна привлекло именно «живое» или, как принято его называть, видимо в отличие от форм косвенных — телекино, телетеатра и т. п., — «прямое» телевидение.

Много лет спустя другой замечательный мастер кинематографии Рене Клер констатировал:

«Прямое» телевидение уже оставило позади обыкновенное кино... «в области «чистой» документальности телевидение уже одержало верх».

И надо ли удивляться, что именно «живые» формы телепрограмм стали главным объектом творческих споров и теоретических размышлений и что в этих спорах не раз и не два повторялось понятие: импровизация. Ведь раз жизнь — значит

несочиненные ситуации, значит невыдуманные «персонажи», значит несрепетированное и несыгранное поведение. Значит — импровизация перед телеобъективом.

Так родились советы: «сесть в троллейбус «Б» или выйти с камерами на улицы». Видимо, так же родился и афоризм В. Турбина: «импровизатор сошел с подмостков».

Первой наивно-дилетантской точке зрения, возникшей в начале 50-х годов, создатели телепрограмм могли противопоставить простую логику фактов, напомнив о естественной боязни микрофона, о вполне объяснимом испуге перед камерой, об «эффекте неожиданности», так хорошо знакомом каждому, кто хоть раз «прикоснулся» к телевидению. Напомним, наконец, о возможностях, вернее, о «невозможностях» передвижной станции — об относительной статичности камер, об ограниченной длине кабеля, о необходимости прямой видимости в распространении ультракоротких волн — обо всем переплетении телетехники, громоздкой, неуклюжей...

Но для спора со второй точкой зрения, претендующей на теоретическую обоснованность, этих аргументов мало. Ведь автор книги «Товарищ время и товарищ искусство» берет себе в союзники Ираклия Андроникова, немало сделавшего на телевидении и для телевидения, и В. Саппака — автора талантливой книги, оригинального, тонкого исследования эстетической и, пожалуй, прежде всего этической природы телевидения. В. Турбин в одной из сносок пишет следующее: «О значении импровизации в современном телевидении, о его находках, заблуждениях и ошибках прекрасно рассказано в статьях В. Саппака... и Ираклия Андроникова».

Обратимся и мы к «рекомендованной литературе».

«...Когда-нибудь телевизионные репортажи будут идти без репетиций и инсценировок, з а х в а т ы в а т ь ч е л о в е к а в р а с п л о х, добиваться откликов непосредственных и индивидуальных» — так писал В. Саппак. Это уже требует более обстоятельного ответа, нежели «афористическая формула» В. Турбина.

Итак, снова — импровизация.

Понятие это древнее. С импровизации когда-то начинался театр. С нее начинался и кинематограф. Но примечательно в обоих случаях одно: театр стал искусством, лишь п е р е с т а в быть импровизацией. Кино обрело себя, перестав быть «сфотографированным театром», у й д я о т и м п р о в и з а ц и и перед камерой, создав свои принципы искусства, свою к и н о д р а м а т у р г и ю.

Теория «жизни врасплох» стара. Очень стара. В ней — отзвуки деклараций французского Авангарда. В ней — перепевы манифестов наших «киноков», лефовцев. Если с позиций сегодняшних, пусть откровенно утилитарно, поставить два вопроса, имея в виду это уже ушедшее прошлое: «Что дало оно?» и «К чему пришло?», то ответы будут внешне взаимоисключающими. Дало немало: новые принципы языка, новые возможности самовыражения — совершенствование методов художественного выражения. О д н а к о п р и ш л о о н о к с а м о о т р и ц а н и ю и к т в о р ч е с к о м у т у п и к у н а д е л е, в п р а к т и к е. И очень естественно, и очень понятно почему.

Дело в том, что у камеры-импровизатора (которая «все видит и все может»), поражавшей смелостью, восхищавшей каскадами находок, ошеломлявшей стремительностью движения, действия, был забыт, «затерян в мысли» главный — тот, кто заставляет ее жить, двигаться или стоять, взмывать ввысь или прижиматься к земле. Был забыт ч е л о в е к не только с его профессиональным мастерством, но прежде всего с его мыслью, видением, м и р о в о з з р е н и е м.

И тот же Дзига Вертов — предводитель «киноков» смог создать «Шагай, Совет», «Три песни о Ленине», «Ленинскую киноправду» — все лучшее, что он нам оставил, лишь тогда, когда частные находки в методологии подчинил общему — содержанию, драматургически (или просто логически) организующей мысли.

Кстати, не кто иной, а именно Дзига Вертов еще в 1925 году (!) писал в «Правде»: «Уже изобретен способ передачи изображений по радио... И не к демонстрации опер и драм мы будем готовиться. Мы будем усиленно готовиться к тому, чтобы дать возможность пролетариям всех стран о р г а н и з о в а н н о видеть и слышать весь мир, видеть, слышать и понимать друг друга» (подчеркнуто мною — *Р. Б.*).

О противоречиях метода «жизнь врасплох» и написано и сказано очень много. Мы снова вернулись к теме, исчерпавшей себя на рубеже 30-х годов, лишь потому, что она воскрешается на рубеже годов 60-х в связи с осмыслением природы нового, только ищущего свои средства выражения вида искусства. Ведь если в кино между фиксацией жизни и ее вторым рождением на экране лежит процесс творческой организации материала в монтажной, то в телевидении путь к зрителю не только много короче, но и принципиально иной: ж и з н ь — к а м е р а — з р и т е л ь. И все это совершается одновременно. Здесь — сила, но здесь и с л а б о с т ь телевидения. И если о силе его говорят повсеместно, то слабость попросту игнорируют либо не понимают ее истинный смысл, ее опасность, могущую поставить под удар весь творческий процесс.

Если это не так, то разве такой интересный исследователь, как В. Саппак, закончил бы свои рассуж-

дения фразой и фактически неверной и потенциально опасной: «Да и сегодня лучшие — пусть редкие — работы документального телевидения уже таковы» (то есть построены согласно теории «жизнь врасплох» — *Р. Б.*).

Дилетантизм, возводимый в теорию! Как мало знают телевизионное производство рассуждающие подобным образом, как неверно понимают они истинные задачи тележурналистики — а к т и в н о г о средства вторжения в жизнь, а не пассивного ее разглядывания (просто глядения, просто смотрения, а не в г л я д ы в а н и я, не в с м а т р и в а н и я!)

В книге В. Турбина немало интересных мыслей, у В. Саппака много тонких, заслуживающих самого пристального внимания и дальнейшего развития наблюдений.

Сомнения быть не может, что всех авторов объединяет искреннее стремление к лучшему, что стремление это рождалось из неудовлетворенности настоящим и из убеждения в правильности и нужности собственных положений. Но тем не менее на деле путь к истине несколько иной.

Обратимся к книге Саппака.

«Правда — вот единственный язык, на котором только и может говорить телевидение. Здесь происходит, так сказать, беспрерывная, естественная самонастройка на правду». В общем, верно. Но п р а в д а — понятие не однозначное. Слезы на глазах колхозницы, потерявшей себя перед ощетинившейся объективами камерой,— тоже правда! Ничего не поделаешь — да, это утверждает снова и снова сам Саппак:

«...На телевидении обмануть нельзя! Против этого восстает вся его природа документалиста...» И в этих рассуждениях Саппака правда, истинность лишь наполовину. Но есть в них драгоценное зерно. Я имею в виду страстное отрицание В. Саппаком фальши на «живом» экране, отрицание всей этой коробящей псевдоимпровизации, когда репортер делает вид, что с л у ч а й н о очутился на месте, откуда ведется передача (будто можно скрыть двухтрехчасовое развертывание ПТС, расстановку и пробу камер, микрофонов, осветительной аппаратуры, переплетения кабелей и прочее), когда он «ненароком» встречается с людьми («здравствуйте, мы из телевидения...»), которые затем бубнят готовые ответы или, того хуже, подглядывают в спасительную бумажку... Да, «на телевидении обмануть нельзя!» Да, «кроме микрофона есть экран, который, как минимум, контролирует его (репортера — *Р. Б.*) слова». Прав, тысячу раз прав Саппак! Но пути достижения правды (или, как точно заметил тот же Саппак, «дистанции доверия» зрителя) вовсе не в том, чтобы нацеливать объективы телекамер на прохожих, чтобы совать им микрофон и т. п., «добиваясь откликов и непосредственных и индивидуальных».

У В. Турбина, щедро рассыпающего по страницам афоризмы, нередко точные, бьющие прямо в цель, есть такая формула: «т в о р ч е с т в о в о т к р ы т у ю». Вот это как раз то, что нужно «прямому» телевидению во взаимоотношении камеры и жизни. Да, именно «в открытую»! Значит — искренность, значит — откровенность со зрителем. И начинается это с малого — с самых азов. Не нужно в агитпункте или цехе никаких: «Здравствуйте, мы из телевидения!» (и это-то напряженно ждущему, ослепленному светом, силящемуся припомнить текст и срепетированную позу человеку!), а просто, откровенно: «Иван Петрович, помните, я вас просил, когда начнется передача, показать (или рассказать) зрителям...» и т. д.

Здесь, в подобной интонации, манере, в таком х а р а к т е р е о б щ е н и я в с е г о «треугольника»: ж у р н а л и с т — о б ъ е к т (человек действующий, говорящий и др.) — з р и т е л ь — и заложены как раз простейшие начала достижения «дистанции доверия», самоочевидная правда экрана.

Оттого-то «жизни врасплох» (случайности, ненужной подчас неожиданности, одному попаданию в цель из ста) следует противопоставить искренность идейной целенаправленности; она требует обязательного подчинения каждого «взгляда» камеры творческой мысли.

Ну а импровизация? Она — естественный и неотъемлемый компонент «прямого» телевидения, неизбежно возникающий как следствие правильной методики в подготовке «живых» передач. Сошлемся здесь на того же И. Андроникова, к которому адресовал своих читателей не только В. Турбин, но и В. Саппак.

В статье «Слово написанное и сказанное» Андроников пишет как раз о том, что репетиция (не расплывчато — подготовка, а именно репетиция) вовсе не исключает импровизацию в самой передаче, так как перед камерой «явятся другие краски, другие слова, иначе построятся фразы — н а ч н е т с я и м п р о в и з а ц и я, без чего живая речь невозможна...». (Дело лишь в том, чтобы сделать ее именно живой, разговорной, а не воспроизведением по памяти письменной, добавим мы.)

Итак, в силу всего комплекса причин технических и творческих мы приходим к утверждению необходимости п о д г о т о в к и «живых» телепередач (конечно, кроме тех, которые попросту исключают ее возможность—технических трансляций). Именно тщательнейшая всесторонняя подготовка открывает телекамере все новые и новые пути проникновения в жизнь.

Не прийти к такому неизбежному утверждению, отдав (лишь на словах!) дань импровизации, признать необходимой (уже на деле!) тщательную подготовку к «прямым» телепередачам, видимо, значило бы встать на такую же половинчатую позицию, на какой и стоят поборники «чистой импровизации». Для творческой практики важно найти точный, конкретно приложимый смысл в понятии «импровизации», реальную меру ее переноса на экран.

Вряд ли есть необходимость распространяться о роли и значении принципа отбора в творчестве. Скажу лишь, что в отличие от кино или радио, где монтажное видение сценариста, режиссера, оператора не только заранее определяет точку зрения на явление, на характер его отображения (съемки, записи), но и предполагает последующую обработку материала (кино- или магнитной пленки), то есть где отбор практически происходит на всех этапах творческого производства, «прямое» телевидение — непосредственное отображение жизни, застигнутой врасплох, — этой возможности лишено на деле вовсе. И если пойти за поборниками «чистой импровизации», то творческую целеустремленность неминуемо подменит случайность, а активное вторжение в жизнь — пассивное ее разглядывание. Не говоря уже о всяческих бедах, которые непременно принес бы такой метод «забрасывания микрофона и камеры» в толпу, подобно рыболовной снасти: авось что-то поймается. Но что?!..

В кадре (если это не выступление из студийного павильона или не трансляция) всегда действует представитель студии — телерепортер. Он встречается с людьми, беседуя с ними, выясняет их точку зрения по тому или иному вопросу, помогает им в непривычной обстановке. Он должен обладать среди прочих «умений» еще и способностью, оставаясь в тени, на втором плане, выводя на «авансцену» собеседников, все время быть незримой пружиной экранного действия. И всегда он обязан помнить, что он не только сотрудник телевидения, но и представитель каждого из зрителей. Весь этот сложный комплекс качеств, обязательных для телерепортера (я не говорю о само собой разумеющихся широкой эрудиции, разностороннем знании конкретного предмета каждой передачи, речевой свободе и легкости, непринужденности в действиях и т. п.), я бы смело назвал дарованием, причем весьма и весьма редким, драгоценным.

Здесь уместно вспомнить великолепного диктора Центрального телевидения Валентину Михайловну Леонтьеву, мастерство которой давно не укладывается в привычные рамки понятия «диктор», или талантливого телевизионного комментатора и репортера Юрия Валериановича Фокина. Два эти имени не случайно встали рядом. Хотя, признаюсь, сама мысль о «неслучайности» пришла уже после того, как оба они оказались соседями на листе бумаги.

Два разных имени. Две разные профессии. Разных в своем существе — в главном. Диктор в известной степени обезличен характером материала, с которым работает. Его функция — доносить до зрителя этот загодя подготовленный материал. Комментатор, напротив, персонифицирован, индивидуализирован. Его функция — интерпретировать материал, пропускать его через свое «я». Но в данном конкретном случае взяла верх индивидуальность — и не столько человеческие, сколько специфически телевизионные качества В. Леонтьевой. Коротко их можно определить как умение работать в кадре, мыслить, а не вспоминать, свободно двигаться, а не заучивать движения, слушать собеседника, а не играть в заинтересованность, оперативно принимать решения, а не слепо следовать заранее намеченному плану, наконец, четко чувствовать каким-то шестым-десятым чувством движение камер, смену оптики и т. п., то есть жить единой жизнью с режиссером, телеоператорами, звукооператорами, осветителями.

Да, все это в единстве и составляет, повторяю, дарование, весьма и весьма, к сожалению, редкое. Оно в очень большой степени — следствие опыта, многолетней практики, нелегкой каждодневной привычки к камерам, ко всей закулисной «кухне» «прямого» телевидения.

Однако и этого редкого дара недостаточно, чтобы предопределить успех «живой» телепередачи.

Предложите в виде эксперимента Ю. Фокину или В. Леонтьевой отправиться на «ловлю материала» — просто так, на улицу, «в гущу жизни», — вооружив их привычным оружием — микрофоном и техникой передвижной телевизионной станции. Откажутся ведь! Сразу же отвергнут нелепую затею с «чистой импровизацией». Скажут: «нужен стержень (композиция? сюжет?), единая мысль, попросту цель, наконец, цель, которая определит устремленность, конечный результат, к которому нужно вести программу».

Не следует забывать еще одного, что «прямое» телевидение при всей своей кажущейся объективности, «абсолютной правде» изображения создает лишь иллюзию такой объективности, правды. Отбор в ходе показа (простой конструктивный монтаж) может и должен быть активным, идейно-тенденциозным. Зрителю кажется (куда более правдоподобно, чем в кинематографе!), что видит он происходящее собственными глазами, слышит собственными ушами. Но глядит-то он на мир «глазами» камер, слышит «ушами» микрофонов, да и мысль его при этом во многом подчинена строю мысли комментатора. Вот только признав все эти самоочевид-

ные черты «прямого» телевидения, можно приступать к созданию конкретных его форм и жанров.

Ну а как же все-таки быть с импровизацией? И вот оказывается, что такое признание «врожденных» и «благоприобретенных», отысканных практикой качеств, да еще помноженных на многогранный талант комментатора — ведущей фигуры любой из форм «прямого» телевидения,— делает возможным и «нацеливать камеру на прохожих» и окунаться в гущу всамделишной, несрепетированной жизни.

«Какие мы?» — так называется серия репортажей, проводимых варшавским телевидением. Вот что рассказывает их редактор Игнаций Ваневич: «Репортер поставил перед собой цель—обратить внимание зрителей на часто встречающиеся факты равнодушного отношения людей к тому плохому, что происходит вокруг нас. Как осветить такого рода вопрос в телевизионной программе?..

В доме, расположенном на оживленной улице в центре города, были установлены невидимые снаружи телевизионные камеры... Вот идет женщина с ребенком на руках. И еще несет тяжелый чемодан. Женщине трудно, она сгибается под тяжестью своей ноши: через каждые несколько шагов она останавливается, чтобы перевести дух. Мимо проходят десятки людей. Не все спешат, многие просто прогуливаются. Большинство замечает, как тяжело женщине. Помогут ли они ей?..

Следующая сценка: в подворотне несколько мальчишек демонстративно курят папиросы. Сделает ли им кто-нибудь замечание?..

Новый эпизод: двое пьяных скандалят на улице, задевают прохожих. Кто вмешается, кто заступится за пострадавших, кто одернет хулиганов?.. И т. д.

В течение получасового репортажа зритель с интересом следил за ходом событий (он знал, что происходящее сиюминутно, что передача ведется прямо с улицы — *Р. Б.*). Репортаж сопровождался лаконичным острым комментарием невидимого на экране репортера. Здесь было подготовлено все, кроме результата».

...«Подготовлено все»: цель, технические средства, творческие предпосылки — актеры — «провокаторы» ответных действий ни о чем не подозревающей публики, наконец, комментатор, собирающий разрозненные факты в едином фокусе заранее осмысленного, целеустремленного рассказа.

Не подготовлен (да и не предвиден — ведь каждый из эпизодов мог закончиться диаметрально противоположно задуманному!) лишь результат. В этом-то и разгадка успеха, причина естественности, в этом-то и реальный путь к достижению «откликов непосредственных и индивидуальных» — за что так горячо ратовал В. Саппак.

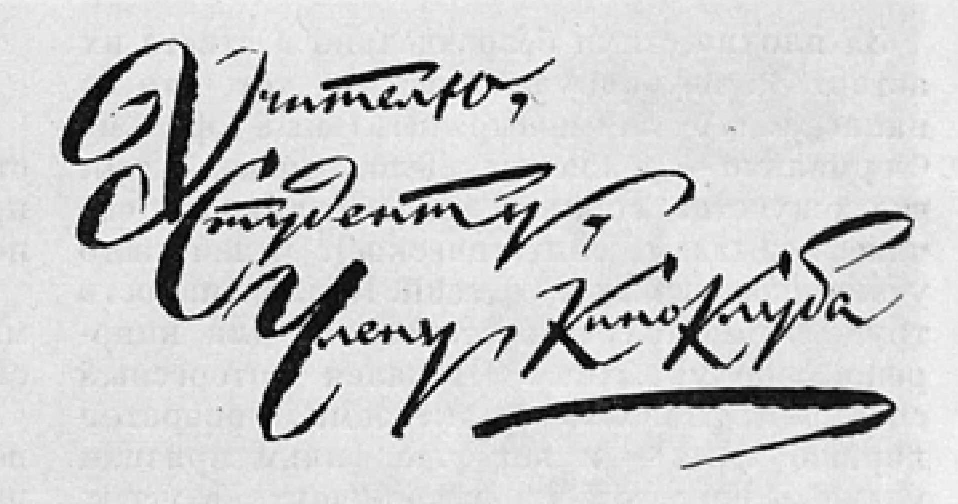
«Репортаж провоцированных ситуаций» (позволим себе предложить этот, быть может, не совсем удачный термин), возможно, станет как раз той формой, в которой предстоит жить «прямому» телевидению, вторгаясь в самые глубины нашей яркой многосторонней действительности. Станет формой сочетания актуальной информации с высокой публицистичностью, целеустремленности с импровизацией перед «глазом» камеры и «ухом» микрофона. А значит, станет формой, бережно хранящей и развивающей то главное, ради чего появилось на свет новое средство отражения мира — «киномаг — телевидение»: непосредственность прямой передачи события «в неповторимый момент самого свершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним» (С. Эйзенштейн).

●

Чтобы не создавалось впечатления, будто автор ратует за однобокое, одноплановое развитие этой важнейшей формы телевидения, скажу, что приведенный здесь пример оказался единственным лишь потому, что уж очень наглядно иллюстрирует практическую осуществимость и высокую действенность предлагаемого метода. Путей же развития «прямого» телевидения бесчисленное множество. Сегодня — это и молодежные викторины, нередко отмеченные подлинной изобретательностью, глубоко профессиональным пониманием силы телевидения (кстати, тоже построенные по методу «провоцированных ситуаций» — яркое импровизированное действие как следствие, как ответ на заранее придуманную «провокацию»). Это и непринужденные занимательные интервью Ю. Фокина, Л. Золотаревского, их радийных коллег Г. Зубкова и А. Хазанова, все чаще появляющихся на телеэкране. Это и захватывающие «репортажные баталии», в которых участвует вся техническая мощь и конденсируется весь творческий опыт нашего телевидения. Это и парады на Красной площади, торжественные встречи космонавтов...

Да, главные открытия впереди. А сегодня — лишь нащупывание путей, лишь накопление опыта. Но эта незаметная, кропотливая работа не может не выплеснуться на телеэкран, не дать новое качество. И тогда, повторим слова Рене Клера, «быть может, именно телевидение явится реваншем зримого по отношению к слышимому», тогда по-новому предстанет перед зрителем «живая жизнь в чуде телевидения».

А начинать и здесь нужно сначала — с метода, с подхода, чему и посвящены по преимуществу эти заметки.



А. МАЧЕРЕТ

Режиссер остается за кадром

Вам сказали о человеке — он кинорежиссер. Сразу же возникает любопытство. Профессия представляется несколько загадочной. Ведь вот актер, например,— его видишь на экране, и, следовательно, смысл актерской работы ясен. Наглядны труд оператора и художника. А кинорежиссер — он-то что делает? Многие, конечно, догадываются: его обязанность объединить труд участников фильма. Но эта догадка не влечет за собой знакомых представлений. Она остается туманной отвлеченностью, как бы повисает в пустоте. Зритель, однако, хорошо понимает, что пустота эта мнимая. Ему хочется узнать, чем в действительности она заполнена.

Казалось бы, такую потребность не столь уж трудно удовлетворить, но это не совсем так. И вот почему: опиши с наиболее придирчивым соответствием истине ту или иную область режиссерской работы, все равно найдется режиссер, который не узнает в этом описании *своего* подхода к делу. И это не удивительно. В искусстве границы неукоснительного соблюдения общих правил сильно сужены. Здесь ценится неповторимость. Все всегда должно делаться заново.

И хотя создание фильма носит производственный характер, оно тем не менее резко отличается от массового промышленного производства. Там строгое однообразие необходимо. Оно обеспечивается штамповкой. Но кому нужны однообразные, штампованные фильмы?

Каждый хороший фильм нов, свеж, оригинален. Эти достоинства возникают в результате ряда причин. Из них особенно важная — своеобразие художественной одаренности режиссера. В результате — осуществление «на свой лад» даже того, что является общим для всех.

Это отнюдь не означает отсутствия общности, объединяющей всех кинорежиссеров. Она существует. Но живая практика наполняет режиссерскую деятельность очень разным содержанием: многое из того, что свойственно одному режиссеру, оспаривается и отвергается другим. За пределами такого спора остаются лишь те, кто может (или предпочитает?) работать только по ремесленному шаблону.

Такой именно шаблон и можно, чего доброго, принять за исчерпывающую сущность режиссерской профессии. Ведь и скучный, безликий ремесленник и вдохновенный художник — любой кинорежиссер из картины в картину выполняет ряд обязательных действий. Но к искусству эти действия имеют отношение лишь в том случае, если осуществляются теми, кто обладает талантом и сердцем, отзывчивым к духовным запросам народа. В противном случае дело сводится к производственной организации. Это значит, что режиссер ограничивает свою задачу объединением участников фильма в коллектив, способный более или менее буквально пересказать с экрана литературный сценарий. Это тоже дело непростое. Однако научиться ему может каждый.

Но ведь не каждый же может написать поэму или роман, превратить кусок серого холста в портрет. Не каждый может быть и режиссером в том качестве, которое отличает художника от ремесленника. Однако в кино эта неспособность труднее обнаружима и доказуема.

За плохие стихи безраздельно в ответе их автор. За неудачную повесть — тот, кто ее написал. А за невыразительный фильм? Формально — режиссер. Дело, однако, в том, что искусство собирательное (или, как его чаще называют, синтетическое). В нем много участников разных профессий. Коллективность труда в ряде случаев становится для кинорежиссера укрытием. Попался интересный сценарий, повезло с актерами, оператор хорошо снял — и вот уже фильм признан удачей. Ему горячо рукоплещут, а успех приписывают прежде всего режиссеру.

Как не появиться стремлению — у тех, кто художественно слаб и чувствует себя неуверенно, сводить свою режиссерскую работу к организационной стороне и прятать себя за ее результатом, чтобы выйти вперед, если дело обойдется благополучно.

Но счастливый конец в подобных случаях наступает гораздо реже, чем плохой,— слишком важна в работе над фильмом подлинно творческая роль режиссера. А когда этого нет, тут-то и возникает один из тех фильмов, которые в массе образуют поток «серых», плохоньких картин.

Вероятно, кроме профессии кинорежиссера, нет другой, которая бы так широко совмещала внутри себя тех, кто близок к высочайшим вершинам художественного творчества, и тех, кто далек даже от их подножия. Все они подпадают под общую рубрику руководителей и организаторов творческой работы съемочного коллектива.

Действительно, каждый режиссер объединяет художественные усилия других участников создаваемого фильма. Но что это значит?

Некоторым непричастным к практике кино товарищам (впрочем, иногда и причастным) дело представляется необычайно простым — чем-то вроде арифметического сложения разнородных творческих усилий: сценарий, актерская игра, творчество оператора, художника и композитора принимаются за слагаемые, которым режиссер подводит итог.

Но вот что в таком случае остается необъяснимым: полученный итог сплошь и рядом намного превышает сумму всех слагаемых. Так никогда не бывает в арифметике плохих фильмов. Так всегда бывает в хороших фильмах—в них каждое из слагаемых и общий итог обретают дополнительную ценность. Откуда она возникает? Ее источником служит творчество режиссера.

НЕМНОГО ИСТОРИИ

Есть одно важное общечеловеческое свойство. Лишен его только тот, кто почему-либо превратился в угрюмого одиночку, намеренно обособившегося от людей.

Это свойство — потребность поделиться мыслями о жизни, приобщить других к своим взглядам.

У натур художественно одаренных такая потребность находит выход в творческом обращении к литературе, музыке, живописи и другим видам художественной деятельности.

С того момента, когда кино начало служить этой потребности, оно стало искусством. Оно не было им в ту пору, когда демонстрировало технический гений своих изобретателей и показывало удивительные возможности движущейся фотографии. Потом все чаще стали находиться люди, делавшие попытку использовать эти возможности не для того только, чтобы *сфотографировать* жизнь в движении, но и с тем, чтобы *истолковать* ее, отозваться на волнующие общество вопросы. Фильм постепенно превращался из технического чуда и ярмарочного зрелища в художественное произведение. Но чтобы снятый жизненный материал становился проводником авторской мысли, необходимо было искать, открывать и накапливать особые выразительные средства киноискусства. Шло постепенное формирование его художественного языка.

У истоков этого процесса стоял режиссер. Ему первому открывалась в разных своих проявлениях особая природа нового, совсем еще молодого искусства. Режиссер находился на съемочной площадке, рядом с камерой, в гуще всех работ по созданию фильма. Он подчинял их своей творческой воле. А если иной раз сам подпадал под власть актеров, оператора или художника, то во всяком случае хорошо видел возникавшие результаты, мог оценить их и тем самым увеличить объем обретенного полезного опыта.

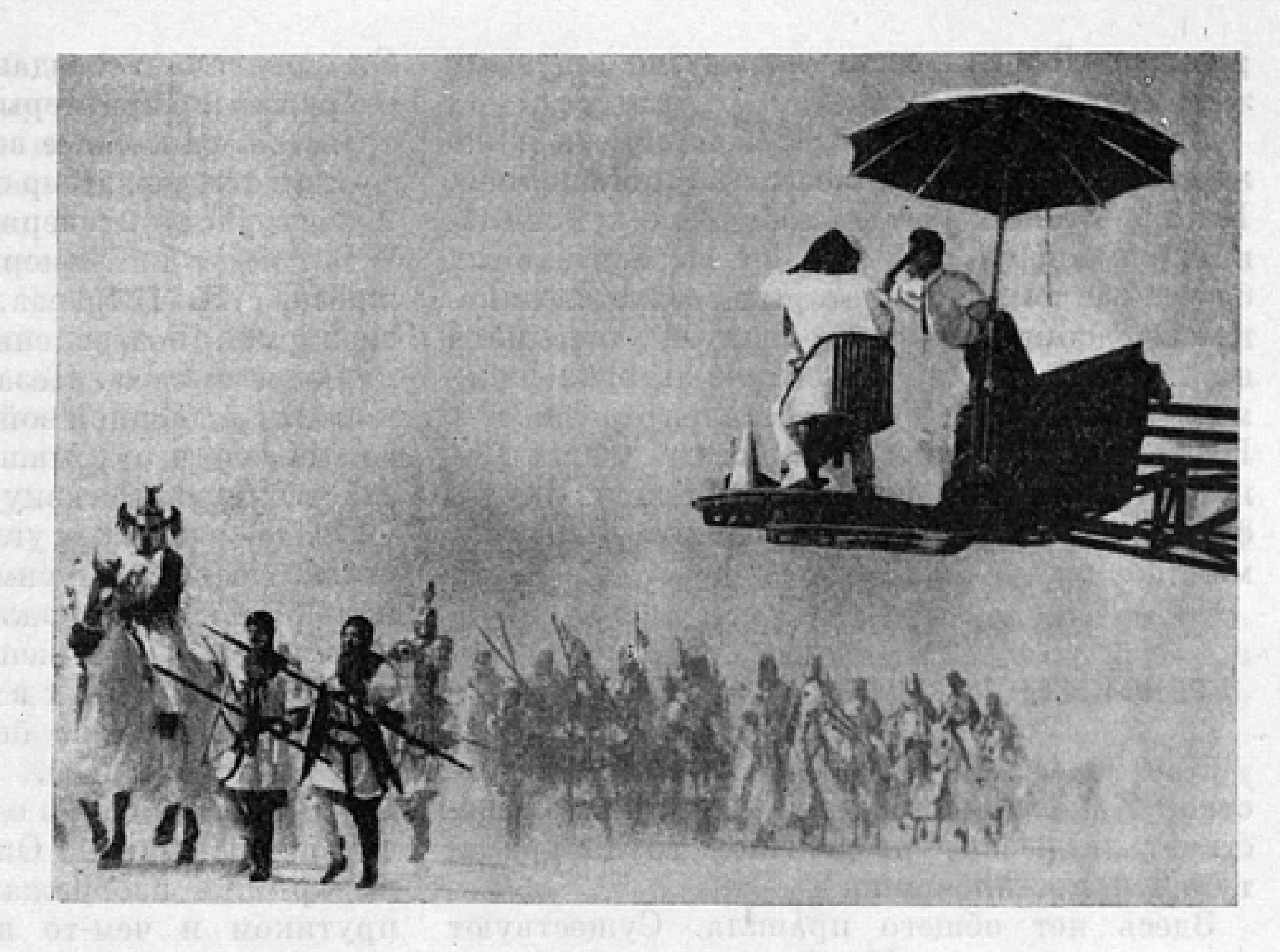
Немудрено, что именно режиссеру суждено было на заре киноискусства стать автором важнейших художественных открытий. Он первый сумел заметить, что человек, снятый снизу, выглядит величественно, а если снят сверху— кажется приземленным.

Ему первому бросились в глаза преимущества, которые дает разная степень отдаленности или близости камеры к предмету съемки: это позволяет запечатлеть батали

тысяч или уловить меняющееся выражение глаз актера.

Его первого осенили мысли о киномонтаже. Это он склеил кусок пленки с изображением смотрящего человека с куском пленки, запечатлевшим здание, находящееся на другом континенте, — получилось, что человек смотрит на здание, стоящее рядом с ним.

У нас в начале 20-х годов такими режиссерами - первооткрывателями были Лев Кулешов и Дзига Вертов. За рубежом эту роль наиболее достойно выполнил американец Гриффит. Потом пришли ставшие классиками мирового кино наши замечательные режиссеры— С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, А. Довженко, и дело двинулось семимильными шагами.



Режиссер и оператор на «капитанском мостике» во время съемки массовой сцены в фильме «Александр Невский»

Сегодня многое из того, что выше приведено как пример творческого вклада, кажется лишенным новизны, ясным даже не специалисту. Но тогда это были великие открытия. Как главный участник создания фильма режиссер располагал удобной возможностью сличать намерения с результатами, поставленную задачу с ее осуществлением. Это приближало его к познанию особых сил, скрытых в движущейся фотографии. Иногда эти силы прорывались наружу, открывая режиссеру невиданные возможности воздействия на ум и сердце зрителя.

Уже издавна было замечено, что разные искусства имеют склонность к слиянию. В кинематографе такая склонность получила наиболее полное и явственное выражение.

Это не помешало кино стать особым, совершенно самостоятельным искусством. Вместе взятые, собранные воедино все или главные возможности кино недостижимы для других искусств.

Вспомним хотя бы только некоторые из этих возможностей.

Кино свободно распоряжается пространством. Оно увлекает зрителя ввысь, к облакам и опускает его в морские глубины. Оно приближает к нему любую былинку.

Кино свободно распоряжается временем. Оно воскрешает прошлое, делает видимым будущее, превращает зрителей в очевидцев событий, то мчащихся со скоростью десятилетий в минуту, то задержанных до пределов остановленного мгновения.

Кино открывает перед актером возможности предельно правдивого, естественного, простого, жизненного исполнения.

Сохраняя прелесть живописи, кино и ее вовлекает в общее движение изображаемой жизни.

С экрана гремят громы и слышится шепот.

В одном длящемся секунды кадре зритель распознает художественное значение внешности людей, пейзажа и обстановки действия. Для их литературного описания понадобилась бы не одна страница текста.

В этом могущественном, почти безграничном расширении изобразительных возможностей и кроется присущая лишь киноискусству особая выразительность. В пору первичных кинематографических открытий прежде других такой выразительностью овладевал

режиссер. Это положило начало его ведущему значению.

Конечно, овладение особенностями кино не могло остаться режиссерской монополией. Вскоре и сценарист приобщился к пониманию глубокого своеобразия выразительных средств, с помощью которых создается кинопроизведение. С этого времени он утвердился на почетном месте одного из авторов фильма. Другим автором остался режиссер. В результате совместных усилий обоих возникает картина жизни, изображенная в фильме. Она служит проводником авторской мысли.

РЕЖИССЕР И КИНОДРАМАТУРГ

Как же осуществляется совместное авторство? Каково распределение усилий? Существует ли резкое разделение труда драматурга и постановщика?

Здесь нет общего правила. Существуют разные варианты. Наиболее прост и ясен тот случай, сравнительно редкий, когда сценарист и режиссер совмещаются в одном лице. Наиболее талантливо это осуществлялось режиссером А. П. Довженко. Он был автором сценариев своих фильмов. Его сценарии стали не только литературной основой прекрасных фильмов, но и одной из блестящих страниц советской литературы.

Факты показывают, что участие режиссера в работе над сценарием имеет несравненно большую распространенность, чем сотрудничество сценариста в постановке фильма. Почему? Причина, думается, в дальнейшем станет ясна. А пока — коротко о вариантах творческого соучастия режиссера в сценарной работе.

Бывает, что у режиссера рождается общий замысел будущей картины, ее тема, идея. Перед ним возникают в чем-то ясные, а в остальном погруженные во тьму образы людей, намечаются взаимоотношения между некоторыми из них, виднеются расплывающиеся контуры сюжета. Даже такие, какие они есть, эти вспышки яркого ви́дения отдельных моментов будущего фильма волнуют режиссера, просятся на экран, зовут к творческому осуществлению. Но режиссер вместе с тем сознает, что не сможет свои отрывочные представления наполнить законченным художественным содержанием. Для этого необходимо особенное — писательское — умение. Оно позволяет создавать правдивые, точно очерченные характеры и ставить их в обстоятельства, способные выразить истину жизни.

Зная это, режиссер обращается за помощью к сценаристу и вверяет ему свой замысел.

Вот как, например, следуя рассказу режиссера И. Пырьева, началась работа над сценарием поставленного им фильма «Свинарка и пастух». Незадолго до начала Великой Отечественной войны И. Пырьев с интересом посещал открывшуюся тогда Сельскохозяйственную выставку. Это было место встречи людей из разных углов нашей родины. Выставка выглядела символом дружбы национальностей. Материал и тема словно просились на экран. Нужен был лишь сюжет, способный выразить их в драматургической форме. Но сюжета не было.

И вот однажды, проходя по выставке, И. Пырьев увидел в одном из киосков палехскую шкатулку. Он купил ее. Рисунок на крышке изображал русскую девушку с прутиком и чем-то похожего на кавказца юношу, около которого бегали барашки. Толчок воображению был дан. Возникла мысль о выставке как месте знакомства русской девушки-свинарки с пастухом-кавказцем. Стали видеться их отношения: любовь, разлука, мечты о новой встрече. Все это органически вязалось с атмосферой труда.

И. Пырьев рассказал о сложившемся у него замысле поэту-драматургу Виктору Гусеву, предложил ему написать сценарий. И сценарий был написан.

Случается и так: не осуществленный еще замысел сценариста находит горячий сочувственный отклик у режиссера. Начинается их творческое общение. Оно помогает им понять друг друга.

Так произошло у сценариста Д. Храбровицкого и режиссера Г. Чухрая в пору работы над сценарием фильма «Чистое небо» (правда, в этом случае Г. Чухрай познакомился с уже написанным сценарием, но это был лишь первый вариант. Он оказался не более чем прочной основой для дальнейшей работы — теперь уже с участием режиссера). В дальнейшем Г. Чухрай заметил по этому поводу, что режиссер должен обладать ощущением перспективы в отношении художественно еще не завершенного произведения кинодраматурга. И добавил: «Это подобно тому, как балетмейстер способен уверенно определить, получится ли балерина из совсем еще маленькой девочки».

В процессе совместной работы драматурга и режиссера над сценарием «Чистого неба» несколько раз менялась не только его структура, но и идейно-тематическая направленность. Если, например, в первом варианте речь шла о трудном уделе жены летчика, то во втором — основной темой стало преодоление нашими пилотами звукового барьера. Потом появилась тема верности любимому, сражающемуся за Родину. Таким, каким сценарий в конце концов получился, он стал не скоро. Потребовался упорный труд.

Тем временем режиссер все более «врастал» в материал, глубже проникал в круг идей будущего фильма, яснее представлял себе задачи постановки.

Но чаще всего, пожалуй, режиссер знакомится с уже совершенно законченным, «принятым» сценарием. Хорошо это или плохо, но именно такую практику на студиях считают особенно желательной. Предполагается, что она будет способствовать сокращению «межкартинных простоев» режиссера: получив готовый сценарий, он будет избавлен от сценарных забот.

Иногда, впрочем, такое лекарство способно вместе с болезнью убить и больного: есть режиссеры, совершенно неспособные ставить фильм по сценарию, возникшему в стороне от их идейно-художественного участия, или с которым они не сроднились, не срослись органически в процессе его создания.

Все же, как правило, к подлинно удачному сценарию протягивается множество режиссерских рук, и нередко возникает ажиотаж вокруг получения права на его постановку.

В чем же все-таки заключена основа различия между трудом сценариста и режиссера? Может показаться, что она ясна: творчество сценариста п е р в и ч н о по отношению к материалу жизни, у режиссера же оно в т о р и ч н о — он не претворяет жизнь в образы непосредственно, а прибегает для этого к посредничеству сценария.

В какой-то мере так оно и есть. Но если в режиссере живет душа художника, он никогда не воплощает содержание сценария буквально, под диктовку автора, но неизменно обращается к жизни, к личным своим наблюдениям, к собственному жизненному опыту. В них он ищет живые черты изображаемых людей и событий. Жизненный опыт является для него первоисточником нравственных оценок и гражданских чувств. Но, разумеется, направление этих поисков предуказано сценарием и не умаляет его ведущего значения.

Так или иначе — не здесь пролегает четкая пограничная линия между сценарным и режиссерским творчеством. Резче она обозначается в различии средств изображения, ко-

Постановщик фильма «Д е в я т ь д н е й о д н о г о г о д а» М. Ромм (стоит слева) репетирует с Т. Лавровой и А. Баталовым сцену в ресторане

торыми пользуются сценарист и режиссер. Сценарист изображает жизнь посредством слов. Для него литературный язык — единственное средство описания людей, событий, мыслей, чувств, впечатлений. Но с каким бы изобразительным совершенством, как бы наглядно ни передавал сценарист свое ви́дение, оно всегда остается картиной, нарисованной словами. Такая картина не существует реально, вещественно, зримо. Она возникает лишь в сознании читателей. И при этом ни одному из них она не кажется точно такой же, как другому.

По-иному воспринимается картина жизни в фильме. Она видима, физически ощутима. Конечно, ее тоже можно оценивать по-разному. Одни разглядят ее лучше и глубже, другие — хуже и поверхностнее. Предстает же она перед всеми одинаковой.

Но чтобы зритель увидел эту картину, режиссеру нужно ее создать. С этой целью необходимо найти равноценную замену могущества слова, использовав все выразительные возможности, которые киноискусство способно ему вручить.

Речь идет не о механическом «переводе» с языка слов на язык кадров. Это, скорее, переселение художественной мысли, «души» кинопроизведения. Из мира словесных описаний она переселяется в тот воссозданный на экране мир, где все — люди, вещи, события — все имеет наглядный, ясно зримый материальный облик.

Сотворение этого мира и составляет миссию режиссера. И говорить о ней столь возвышенно есть основание. Ведь если не оказывается ничего волнующего и волшебного в рождении на экране новой жизни, тогда не возникает искусства.

Нечто подобное происходит и в театре. Там тоже режиссер дает сценическую жизнь пьесе. И таких жизней у хорошей пьесы много. Каждая из них—разновидность ее режиссерского истолкования. Но ведь сценарий ставится лишь однажды и ставит его лишь один режиссер. Это сообщает режиссерскому творчеству в кино исключительно важную роль и влечет за собой весьма важное последствие: сценарий и постановка неразрывно и органически срастаются раз и навсегда. Они образуют безраздельное единство — фильм. Отделить их друг от друга и разглядеть порознь фактически способен лишь специалист-исследователь.

Остается добавить, что наиболее часто успех фильма и обогащение киноискусства возникали в тех случаях, когда режиссером овладевал неотвязный интерес к теме, мысли, жизненному материалу и когда он со всей страстью стремился осуществить свой идейно-художественный замысел. Такой фильм надолго сохранялся в памяти зрителей, в то время как другие быстро и безвозвратно из нее выветривались.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВООБРАЖЕНИЕ. РЕЖИССЕР И СЪЕМОЧНЫЙ КОЛЛЕКТИВ

Художник и талант — понятия взаимосвязанные. Но в чем прежде всего проявляется талант режиссера кино?

В даре развитого воображения и в искусстве видеть.

Как уже говорилось, написанное в сценарии можно прочитать по-разному. Разными будут и представления, возникающие в сознании читателя. Их разновидности могут оказаться тусклыми или яркими, близкими авторскому замыслу или далекими от него.

От чего это зависит? От многого. От меры культурного развития читателя. От его склонностей и жизненного опыта. От впечатлительности и от свойств характера. А главным образом от того, насколько развито у него воображение. Если ко всему прочему он им богато наделен, это — талантливый читатель.

Воображение помогает такому читателю ярко и отчетливо, вещественно и точно представить себе людей, среду, пейзажи, всю материальную обстановку и духовную атмосферу произведения.

Таким предстает сценарий в воображении режиссера. Теперь возникшая картина уже не терпит разночтений. Отныне она должна быть до малейших деталей совершенно одинаково понята, ощущена, увидена всеми участниками постановки. Этой цели служит режиссерский, рабочий сценарий. В нем то, что описано сценаристом, излагается так, как увидено режиссером. Этому сопутствует краткое объяснение выразительных средств и кинематографической техники, с помощью которых предположено добиться желаемого результата. Меняется поэтому и характер словесного изложения — литературный язык

сочетается с деловой профессионально-технической речью.

Вот как это выглядит в режиссерском сценарии фильма «Урок жизни» (режиссер Юлий Райзман, автор сценария Евгений Габрилович).

10.	Комната общежития с выходом аппарата через окно на сквер над рекой. Постройка на натуре. С эстакады.	От кр. на общ. (трансфокатор)	С/Т	12.	Наташа проводит ладонью по туго причесанным волосам и снова начинает объяснять: — Значит, стоимость товара зависит от количества труда, необходимого для его производства... Под ее голос аппарат наплывает на окно и выходит за пределы здания в городской сад. По-весеннему цветут деревья. Голосок Наташи сливается с другими голосами студентов, сидящих на скамейках и повторяющих цитаты, математические формулы, отрывки конспектов.
11.	Бульвар над Волгой. Натура.	Общ. движ. камеры	Т.	3.	Широкий бульвар на высоком берегу Волги. На скамьях много молодежи с тетрадями и книгами, готовятся к экзаменам.
12.	Весенняя Волга. Натура.	Общ. движ. камеры	Т.	3.	Студенты готовятся к экзаменам.
13.	»	»	Т.	3.	Просторно разлилась весенняя Волга... Проносится сияющий белизной пассажирский пароход. (Шторка.)
14.	Лестница общежития. Пав.	Ср. движ. камеры	С.	1,5	Красивая молодая девушка (Лиля) быстро бежит по лестнице.
15.	Комната общежития. Пав.	Общ.	С.	2.	Девушка вбегает в комнату, где занимается Наташа с друзьями. Н а т а ш а. Наконец-то!.. Лиля, садись!

Следовательно, рабочий сценарий, создаваемый режиссером, представляет собой сочетание художественного рассказа с творческими комментариями и производственно-техническим инструктажем. Таким образом режиссер пытается обеспечить единое понимание и ви́дение фильма всеми его участниками.

Но, разумеется, решить задачу только таким путем нельзя. Это лишь подступ к решению, тем не менее очень важный, если постановщик отнесся к своей работе над режиссерским сценарием с необходимой мерой серьезности и глубины.

Одно лишь хочется пока отметить: к началу творческого общения со съемочным коллективом режиссер живо и ярко представляет себе будущий фильм.

Так бывает не только, когда речь идет о знакомых картинах современной жизни. Здесь остроту внутреннего взора нам легче понять. Но подчас поразительная конкретность ви́дения относится и к далекому прошлому, которое режиссер представляет себе так наглядно, отчетливо и подробно, словно он был свидетелем событий, отдаленных от нас столетиями.

Дар воображения? Не только. Дар этот вырастает и развивается на плодотворной почве кропотливого изучения материала.

В момент, когда пишутся эти строки, Г. Козинцев еще не закончил постановки «Гамлета». Но о том, что им было сделано предварительно для того, чтобы добиться свободного распоряжения материалом, свидетельствуют свыше ста страниц (165—271) из его книги «Наш современник Вильям Шекспир». Эти страницы представляют собой обзор исторических воплощений великой трагедии и посвящены ее глубокому анализу. Читаешь и поражаешься эрудиции автора — его работа носит характер тщательного научного исследования. Это проложенный тяжелым трудом путь, по которому устремляется творческое воображение режиссера.

Но даже для постановки фильмов о событиях и людях минувших времен режиссеру необходимы знание окружающей его сегодняшней жизни и опыт собственного участия в ней. Как иначе постигнуть человека? А ведь он-то и является главным, о чем повествует художественный фильм, будь то современная или историческая картина.

Во всех этих областях чужой опыт и чужие знания не могут заменить режиссеру его собственных, даже если они принадлежат автору сценария и воплощены им в прекрасных образах с исчерпывающей жизненной полнотой.

Не удивительно, что когда все увидено подробно, точно и когда созданная воображением картина сверкает в голове режиссера живыми красками, он может сказать: «Мой фильм готов. Остается только его снять!»

Но это не более чем остроумная перефразировка известного изречения Жана Расина, принадлежащая Рене Клеру. В действительности съемочный процесс отнюдь не является механическим перенесением на экран воображенной режиссером картины.

ПЕРЕНЕСЕНИЕ ЗАДУМАННОГО НА ЭКРАН

Осуществление художественных намерений режиссера — работа огромная по масштабу и полная творческих трудностей, каждая из которых грозит нарушить замысел.

Трудности и осложнения, конечно, неизбежны. Нельзя, например, думать, что все элементы картины, возникшей в воображении режиссера, найдут себе полное соответствие в натуре; едва ли все в актерской природе и внешности исполнителей окажется таким, как это задумано. И разве отыщешь такой именно пейзаж, какой виделся? А если есть лучший — совсем иной? А инициатива актеров, оператора, художника, композитора, предложения товарищей по работе? Как быть, если есть во всем этом нечто полезное, не идущее вразрез с режиссерскими замыслами и все же меняющее их? А случайные, но счастливые находки?

Да и нужно ли вообще закреплять намертво созданную воображением картину? Не вернее ли предоставить ей место направляющего замысла, видеть в ней мерило истины при отборе творческих решений?

Так на деле и бывает. Ведь в противном случае пришлось бы насильственно остановить работу живого, движущегося воображения, искусственно прекратить доступ свежих впечатлений и, во всяком случае, противиться их влиянию на застывшую, раз и навсегда представленную себе режиссером картину. Но это означало бы превращение художника в педанта.

Надо, однако, заметить, что и в данном вопросе, как почти в любом другом, режиссеры занимают весьма разные, подчас крайне противоположные позиции. Одни, боясь уйти в сторону от облюбованного замысла, предпочитают всемерно ограничивать роль внезапных озарений, избегать решений, не подготовленных заранее и отсутствующих в рабочем сценарии. Другие — к этому стремятся, видя в неожиданных находках возможность обогащения замысла, хотя бы и за счет некоторого его изменения.

Но как тем, так и другим приходится одинаково испытывать воздействие реальных условий на свои творческие планы.

Завершив рабочий сценарий, режиссер из мира воображения вступает в реальный мир производственного быта. Он осматривает «натуру» — те существующие в действительности места, которые предстоит заселить героям картины. Ему показывают зарисовки мест действия, которым суждено реально возникнуть в виде декораций. Перед ним расстилают наброски грима и костюмов персонажей. Затем режиссер производит отбор исполнителей. Прежде всего появляются кандидаты на главные и эпизодические роли, а потом и те безымянные люди экрана, которые образуют общественную среду, «второй план», фон действия, «окружение» главных персонажей. Одновременно идет обзор подготовленных предметов, предназначенных заполнить неодушевленный мир фильма — стать убранством жилищ, утварью, мебелью.

Все это подготовлено, нарисовано, выполнено членами съемочного коллектива в соответствии с требованиями рабочего сценария. Теперь режиссеру нужно отобрать годное, отвергнуть неподходящее. Вот тут и начинает обнаруживаться мера понимания участниками постановки режиссерских замыслов, степень проникновения в их сокровенную художественную сущность. Обнаруживаются первые недоумения и разногласия, возникают радости взаимопонимания и огорчения, рождаемые инакомыслием.

Это критический момент в превращении участников съемочной группы в коллектив художественных единомышленников, творческих союзников, объединенных единством ви́дения будущего фильма. Чтобы все завершилось благополучно, режиссеру мало обладать организационной сноровкой. Ему нужно большее — способность сообщить веру в идейную глубину, жизненную обоснованность, художественную силу и привлекательность своих творческих решений. Там, где в других областях деятельности руководителю достаточно убедить, режиссеру приходится п о к о р я т ь — овладевать не только доверием, но сердцем, превращать соучастников в надежных и верных единомышленников.

В съемочных группах таких замечательных режиссеров, как С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, А. Довженко, всегда царила атмосфера влюбленности в своего руководителя.

Люди были горды тем, что работают на картине одного из этих мастеров. Ими владела незыблемая убежденность в его творческой правоте. Их увлекала красота и высокость его замыслов.

И не нужно думать, что так бывает только на картинах «маститых». Стоит режиссеру, хотя бы молодому и непрославленному, проявить увлеченность подлинного художника — и коллектив отвечает ему признанием и безотказным трудом. Видимо, корни этого явления лежат в самом существе работы в кино. Она обретает смысл, лишь если ощущается как работа в большом искусстве.

Фильм — дело рук коллектива, итог духовного напряжения, творческой энергии, затраты сил и стараний многих. В одиночку фильм не создашь. Вот почему одаренность режиссера тем вернее ведет к успеху, чем более она «обобществляется», становится как бы общим достоянием тех, кто ему помогает. А вслед за тем обогащается помощью своих творческих соратников и сам режиссер.

В этом взаимообогащении кроется изюминка творческой деятельности в кино, наиболее коллективном из искусств.

Работа режиссера не протекает на глазах у зрителя — она ему не видна, но и невидимая, дает о себе знать. Ее результаты ощутимы во всем складе фильма.

То, что читатель узнал из предшествующего и узнает из дальнейшего изложения, быть может, облегчит ему возможность рассмотреть на экране искусство режиссера.

Но это всегда нелегко. И очень хорошо, что трудно. Меньше всего труд режиссера претендует на самодовлеющую заметность. Самопоказывание художника, стремление щегольнуть мастерством вообще свойство весьма отрицательное. Серьезному, вдумчивому режиссеру глубоко чуждо искушение покрасоваться, обратить на себя внимание. Его труд растворяется в достигнутых результатах — в идейной и воспитательной силе, во впечатляющей правде нарисованной картины жизни и взаимной согласованности всех элементов фильма, в точности отбора исполнителей, в их умной и волнующей игре, в острой изобразительности, помогающей распознать скрытую под внешним покровом сокровенную сущность людей, событий и вещей, в сообщающемся зрителю настроении радости, негодования, грусти, восторга — всей сложной гамме человеческих чувств. Что же нужно предпринять, чтобы выяснить, как со всем этим дело обстоит в том или ином фильме? Какие к этому ведут пути? Самые разные. Здесь нет и не может быть общих правил. Мысли об искусстве не приходят по заказу. Но они могут и вовсе не возникнуть, если гасить в себе свойственную любому человеку потребность осмыслить увиденное.

Кроме впечатления, оставленного фильмом, поводы для возникновения такой потребности могут быть разные, иногда самые неожиданные.

ВЫБОР ИСПОЛНИТЕЛЯ

Представим себе мысленно театральный зал во время спектакля. Пьеса принимается сочувственно. Актеры играют увлеченно, с огоньком. Все идет хорошо. Зрители довольны. Но вот один из них подносит бинокль к глазам и тотчас же отдергивает руку: лицо, казавшееся издали прекрасным, вблизи выглядит грубо размалеванным. Иллюзия рушится.

Театр не выносит крупного плана. О нюансах, о тонкой, едва заметной смене чувств, волнующих актера и отражающихся на его лице, театральный зритель скорее догадывается — отчетливо разглядеть их ему мешает отдаленность. Преодолеть ее с помощью бинокля удается лишь ценой утраты художественного впечатления. Придвинуться же вплотную к актеру зритель, конечно, не может. Это значит, что отпадает возможность молчаливого рассказа о внутреннем мире персонажа — рассказа, в котором вместо слов и больше, чем они, говорят чуть дрогнувший уголок рта, нависшая на реснице едва различимая слеза или на мгновение возникший в глазах отблеск глубоко скрытой страсти.

Спору нет, и в театре зритель сумеет ощутить все это. Ему даже покажется, что он видит и дрогнувший уголок рта, и нависшую на реснице слезу, и мгновенный отблеск страсти в глазах. Так случится, если актер на сцене действительно будет жить жизнью изображаемого лица. Тогда возникнет сопереживание — живое чувство передастся и зрителю вместе с правдой поведения и волнующей выразительностью интонаций исполнителя. А стоит родиться сопереживанию, и тогда даже только услышанное будет казаться еще и увиденным. Таково есте-

ственное следствие неразрывности и единства всех сторон и проявлений владеющего человеком состояния.

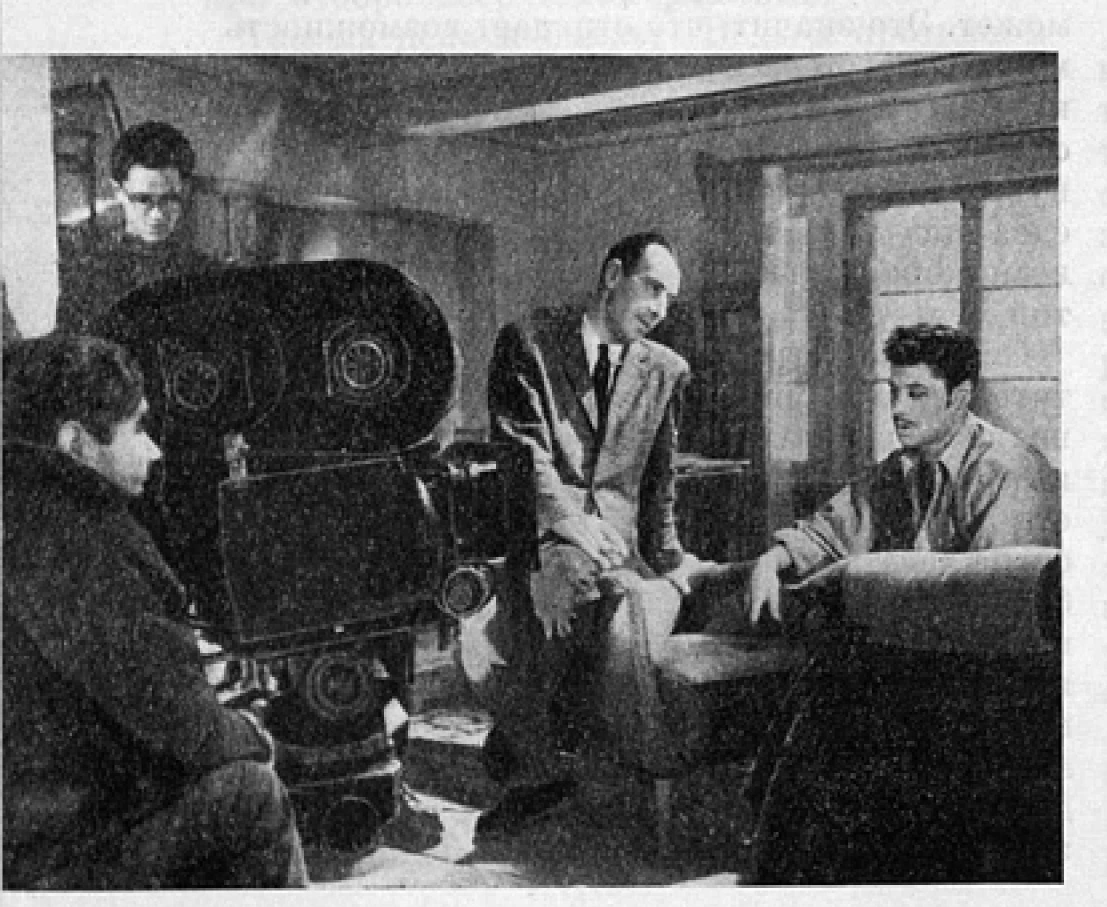
Вот почему в театре интонация и жест актера помимо своего собственного значения служат замещением крупного плана. Зато театр может широко пользоваться рядом способов коренного изменения актерской внешности. Он свободно прибегает к щедротам грима и наклейкам.

Кино такой свободы лишено (как правило, во всяком случае). Зато оно может пользоваться крупным планом. Впрочем, если экран достаточно велик, тогда даже на довольно общих планах лица актеров обычно хорошо видны, и то, что на них написано, читается весьма легко.

Это преимущество громадное, но это и трудность огромная. Вот почему поиски исполнителя роли часто превращаются в крайне сложную проблему. Нужно ведь найти не только хорошего актера — необходимо, чтобы внешность его точно соответствовала намеченному режиссером образу.

Очень нелегко разобраться в объеме творческих способностей актера, разведать особенности его художественных средств, а затем решить — отвечают ли они стоящей перед ним задаче. Но не менее трудно добиться соответствия внешности актера облику персонажа.

Режиссер В. Басов на съемке фильма «Тишина» работает с исполнителем роли Константина Г. Мартынюком



Не представляет труда, разумеется, подыскать актера с красивым лицом на роль положительного героя и с некрасивым — на роль отрицательного. И не в том дело, чтобы обнаружить противоречие между внешней непривлекательностью и соседствующей с ней духовной красотой. Примитивная, вульгарная физиономистика и банальное противопоставление друг другу духовных и физических свойств встречаются довольно часто, хотя обычно лишь в плохих фильмах. Там они заменяют необходимое режиссеру трудное искусство видеть.

Речь идет о даре, свойственном художнику в любой области творчества, особенно в живописи. Пользуясь лаконичной формулировкой искусствоведа Н. Дмитриевой, поясняю, что дар этот проявляется в «способности видеть внутреннее во внешнем».

Живописец умеет добывать правду из недр души изображаемого человека. Для этого он идет по следу, запечатленному в чертах лица и выражении глаз своей модели. Смотришь на портреты, созданные великими художниками, и видишь полные глубокого значения лица. Особенности характера въелись в них, словно угольная пыль в поры шахтерских рук.

Такой же выразительностью должна отличаться внешность человека на экране. Но для этого прежде всего необходимо верно отобрать актера. Вот почему режиссеру кино особенно необходимы глубокая проницательность и острый, зоркий глаз художника.

Потом вступит в действие искусство оператора. Светом, средствами оптики, ракурсом он сообщит изображению актера всю полноту выразительности. Тем самым оператор обогатит дополнительными достоинствами сделанный режиссером выбор. Все же этот выбор окажется решающим. И притом в гораздо более важном отношении.

РАБОТА С АКТЕРОМ

Главным подтверждением верности режиссерского выбора явится правдивое и выразительное воплощение актером внутренней жизни и характера своего героя. Чтобы это произошло, приходится прилагать массу усилий не только исполнителю роли, но и режиссеру.

Что именно так дело обстоит с актером, ни у кого не вызывает сомнений. Но в чем тут

заключается работа режиссера, понятно далеко не каждому. Многие рассуждают примерно так: если роль написана хорошо и актер талантлив, то ничего другого для успеха не требуется.

Ну а как актер прочитал сценарий? Как понял свою роль? Как ее истолковывает? Совпадает ли его исполнение роли с общим смыслом постановки? Не станет ли игра актера инородным телом?

Все это имеет огромное значение. Режиссер призван увлечь всех исполнителей единством замысла. Он призван обеспечивать целостность изображаемого в фильме мира. А откуда этой целостности взяться в тех случаях, когда даже талантливый коллектив, предоставленный самому себе, оказывается из-за художественной несогласованности в положении тех крыловских персонажей, что тянули воз в разные стороны?

В подобных случаях фильм складывается по такой примерно схеме:

актер, скажем, видит в изображаемом персонаже язвительного скептика и прибегает к подчеркнуто условным сатирическим приемам игры;

его партнерша играет в мягкой бытовой манере. Роль свою она готовила в предположении, что перед ней окажется добродушный острослов — таким по сценарию представился ей образ, воплощаемый партнером;

оператор снимает обоих в «романтическом» стиле, считая, что таков характер их отношений. Поэтому он пользуется острыми ракурсами, размывает фон, применяет оптику, несколько деформирующую изображение;

действие происходит в декорациях, которые построены художником с явной тягой к строгой документальности.

Прибавьте к этому музыку вполне «современного» звучания, лишенную мелодии, с очень резкой сменой джазовых ритмов, и тогда картина полного художественного хаоса окажется завершенной.

Пусть не это именно, но нечто подобное возникает в фильмах режиссеров, ограничивающих свое творческое руководство приглашением «имен» и чисто технологической организацией съемочного процесса.

(Кстати, на студиях таких режиссеров обычно числят в надежных производственниках — «на полку» они своих картин не кладут, работают быстро, дают хорошие цифровые показатели. Часто вокруг их работы создается атмосфера ликования: развешиваются «молнии», печатаются заметки в многотиражке, воздаются похвалы в отчетных докладах. Так длится вплоть до завершения съемок. С этого момента поток одобрений внезапно иссякает, и чаще всего — навечно.)

На съемке фильма «Зачарованная Десна». Режиссер Ю. Солнцева объясняет актерам их задачу

Именно в кино превращение отдельных элементов в стройное целое представляет очень большие трудности. Особенно трудно достигнуть художественного единства игры актеров. Они сплошь и рядом принадлежат к разным коллективам и подчас очень различно представляют себе принципы своего искусства.

Включение актерского творчества в постановочный замысел далеко не исчерпывает работы режиссера с актером. Главное заключается в умении помочь актеру сыграть роль правдиво и выразительно, найти совместно с ним верную линию поведения и сложное сочетание черт в характере воплощаемого героя.

Что для этого требуется и как это может быть достигнуто, зависит от многих обстоятельств. Имеют важное значение и должны быть учтены особенности дарования актера. Режиссер выступает перед ним то как советчик, то как требовательный критик. А иногда превращается в педагога. Порой старается разбудить в актере темперамент, вызвать подъем чувств, натолкнуть на более глубокое восприятие обстоятельств, оживить актерское воображение. И уж, конечно, у режиссе-

ра хватает такта, чтобы не подавлять творческой самостоятельности актера, не угашать его инициативу и не превращать в слепого исполнителя деспотической режиссерской воли.

Чтобы быть лучше понятым, режиссер подчас прибегает к показу— сам показывает то, к чему зовет актера. Но при этом, конечно, отвергает механическое копирование своего показа, как вообще отвергает любое внешнее изображение всего, что не созрело в душе самого исполнителя.

Режиссер делится с актером своим жизненным и профессиональным опытом. Совместно с актером оценивает факты сценария, помогает выработать к ним верное отношение.

Было как-то сказано, что режиссер — зеркало актера. Так оно и есть. Актер как бы «смотрится» в режиссера и находит в нем отражение своей игры, ее достоинств и недостатков, светлых и темных мест, взлетов и падений, правды и фальши. Это не простое, а говорящее «зеркало». Между актером и режиссером устанавливается тонкая, незримая связь. Режиссерское ухо безошибочно улавливает едва заметную ложь интонации. Режиссерский глаз мгновенно замечает искусственность поведения, напряженность, неискренность, неуверенность, фальшь. В момент съемки актер знает и чувствует: на него смотрит и его слушает умный, требовательный, тонкий зритель. Это повышает в нем чувство ответственности, вселяет в него творческое волнение и вызывает нервный подъем, предохраняющий игру от равнодушного ремесленного спокойствия.

ВЫБОР КРУПНОСТИ ПЛАНОВ, ИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ И КОМПОЗИЦИИ. МИЗАНСЦЕНА

В кино актер всегда включен в кадр — в пространство, ограниченное рамкой экрана. От режиссера зависит расширить или сузить часть мира вокруг действующего лица. Это дает возможность сосредоточить внимание зрителя только на актере и, если надо, на одном его лице. Но кадру может быть дан гораздо больший, иногда очень широкий простор. Тогда человек на экране предстает в окружении других людей, предметов и воспринимается в его связях с ними.

Режиссеру необходимо поэтому найти правильное сочетание кадров разной крупности. Нельзя растворять персонажи в просторах окружающей их жизни. Ошибочно и обратное — изолировать человека на экране от среды. Следовательно, режиссер должен представлять себе снимаемые кадры во взаимном последовательном сцеплении, как элементы общей картины. Смена крупностей дает возможность придать этой картине особую полноту и кинематографическую выразительность. Для этого режиссер попеременно сосредоточивает внимание зрителя то на деталях и подробностях, то на чередующихся с ними широких полотнах изображаемой жизни.

Есть и другое важное обстоятельство, влияющее на выбор крупности плана. Это — необходимость оберегать свободу поведения актера. Его не следует замыкать в узкие рамки кадра.

Забвением этого обстоятельства объясняются некоторые из художественных просчетов такой, например, картины, как «Знакомьтесь, Балуев». Боязнь, что зритель не различит, не заметит, не увидит деталей актерского исполнения, привела к тому, что картина непомерно перегружена крупными неподвижными планами персонажей. Очень часто они статично повествуют о весьма динамических обстоятельствах своей жизни. Подчас начинает казаться, что почему-то настойчиво и долго смотришь в бинокль на рядом стоящих в тесной комнате людей. Создается неприятное ощущение, что живут они не в реальной среде, а в портретной рамке. Потом, словно спохватившись, режиссер спешит продемонстрировать нам эту среду на широких просторах. Но показанная отдельно, иллюстративно, вне непосредственной связи с действием, она не образует единства с персонажами. Возникает нечто похожее на телевизионный показ снятого на пленку театрального спектакля, которому придаются доснятые кадры натуры.

Есть еще одно важное обстоятельство, влияющее на выбор крупности плана,—необходимость обеспечить актеру свободу перемещения. Иногда этого немыслимо добиться в одном неподвижном кадре: понадобилось бы охватить такое пространство, в котором актер потерялся бы для зрителя. Дробить же движение, снимая его по частям в ряде кадров, тоже нельзя — перерывы помешают актеру, испортят его игру. В таких случаях режиссер обращается к помощи движения камеры — она следует рядом

с актером, впереди или позади него. Такие кадры, да и любые другие,— однако эти особенно — обретают художественную завершенность в руках хозяина камеры, оптики и света — оператора (вспомним знаменитые кадры пробега Вероники из фильма «Летят журавли», великолепно снятые оператором С. Урусевским*).

Но определяющим, изначальным основанием для правильного выбора кадра по настроению, содержанию и крупности является мизансцена — взаимное расположение действующих лиц по отношению друг к другу и внешней среде.

Мизансцена переносит на экран одно из естественных явлений реальной жизни: люди, общаясь между собой, определенным образом располагаются и движутся в пространстве. Делают они это либо непроизвольно, либо преследуя определенную цель. На экране же этой (как, разумеется, и каждой другой) стороне изображаемой жизни должна сопутствовать художественная выразительность.

Умело построенная или естественно возникшая в результате правдивого поведения актеров, мизансцена способна содействовать лучшему пониманию зрителем того, что происходит на экране, вызывать душевное волнение зрителя. Но в стремлении придать мизансцене необходимое художественное воздействие режиссер не вправе насильно втискивать в нее актеров: он должен подвести к ней исполнителей, сделать ее для них абсолютно необходимой, а иногда и подчиниться естественно возникшей иной расстановке персонажей.

Работа режиссера с актером происходит в атмосфере непосредственного соучастия. В ходе репетиций их труд сплетается. Недостатки и достоинства выясняются, обсуждаются, исправляются тут же, на месте. Причем не только посредством обсуждений. Иной раз какое-нибудь междометие режиссера, интонация сделанного им замечания, его жест, возглас, выражение лица говорят актеру больше, чем любое стройное изложение мысли. А тут еще режиссер то сыграет сам, то изменит мизансцену и границы кадра, то изобразит — подчас преувеличенно, словно передразнивая актера,— в чем состоит его недостаток: манера разговаривать, походка или вялость жеста.

* См. «Искусство кино» № 5 за 1962 год.

Таким образом, работая с актером, режиссер не ограничивается одним лишь объяснением своих представлений и замыслов — он активно соучаствует в самом процессе их реализации.

Несколько иначе это происходит на других участках постановочной работы режиссера.

СОТРУДНИЧЕСТВО С ОПЕРАТОРОМ, ХУДОЖНИКОМ И КОМПОЗИТОРОМ

И в этой области режиссер стремится подчинить творчество каждого общей для всех единой задаче.

Речь идет, конечно, не о подчинении, достигнутом средствами должностной власти и служебной дисциплины. Этим нужного результата не добьешься.

Необходимо другое — умение воздействовать на мысль и сердце участников постановки, зажечь их острым интересом к режиссерскому замыслу.

Применительно к работе с оператором, художником, а тем более с композитором непосредственное соучастие режиссера в процессе их творчества (как это происходит в работе с актером) почти начисто исключается: с момента достигнутого взаимопонимания режиссер не соучаствует в реализации своих замыслов. Он лишь судит о результатах, обсуждает их, вносит необходимые исправления.

Для оператора, художника, композитора, каким бы тесным ни было их общение с режиссером, нет чего-либо похожего на репетиции с актерами. Конечно, в беседах с ними режиссер может взяться за карандаш, напеть мотив, наиграть мелодию. Но не это — другое существенно: надо, чтобы из живого и увлеченного рассказа режиссера возникали пусть еще неясные контуры изобразительности и начинало бы ощущаться настроение эпизодов и сцен.

Все это дает поискам нужное направление, но и вызывает бездну вопросов. Ответы на них должны будут дать: оператор — фотографией, художник — эскизами, композитор — партитурой. А пока что разговор идет в более общей форме.

Нужно ли озарить улицу сверканием солнечного света или пронизать ее влажностью осеннего ненастья? Будет ли уместен контраст между душевной настроенностью дей-

ствующих лиц и настроением, царящим в природе? Или окажется более выразительным их совпадение?

А декорация комнаты? Казалось бы, что она в состоянии сказать сверх того, что в ней сыграют актеры? Между тем и здесь художественные возможности огромны. Вспоминается сказанное об одном из художников прошлого: он мог нарисовать пустую комнату с одной лишь метлой у стены и тем не менее заставить зрителя содрогнуться. Как это ему удавалось? Он умел растрепать метлу так, как если бы это был вышедший из себя от ярости человек — взъерошенные прутья казались вздыбившимися волосами. Но та же метла могла стать и совсем безобидной, стоило только художнику повесить на нее принадлежащий хозяину комнаты казначейский мундир.

Автор этого отзыва приводил его как пример способности художника перекинуть мост между поэзией своего воображения и поэзией, разворачивающейся в воображении зрителя.

Пафос общения режиссера с оператором и художником как раз и заключается в призыве к поискам впечатляющей силы зрительного образа. И звукового — если речь идет о композиторе. Режиссер дает толчок фантазии своих творческих соратников, указав направление художественной разведки и цель, которую она преследует.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БОГАТСТВ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Творческое сотрудничество с оператором, художником, композитором нужно рассматривать в свете еще одного важного обстоятельства.

В своей работе режиссер опирается не только на выразительные средства актерского творчества, но и на неиссякаемые ресурсы особой кинематографической изобразительности, в которых исключительно велика роль оператора.

Пользуясь поистине сказочными богатствами изобразительных возможностей кино, режиссер, подчас немногими штрихами, создает атмосферу поэзии и несколькими деталями придает тому, что изображено, кроме прямого еще и переносный смысл, расширяя этим идейное содержание фильма.

Некоторые примеры давно уже стали классическими. Они переходят из уст в уста, из книги в книгу. И все-таки необходимо с них начать.

Вновь хочется напомнить о бессмертном величии «Броненосца «Потемкин». Что ни кадр в этом фильме — каждый утверждает режиссерский гений постановщика. Он умел так показать на экране людей, вещи, предметы, что их *внешнее* изображение раскрывает перед зрителем *внутренний* смысл событий истории, недосягаемо возвышает героизм революционных масс, клеймит неизгладимым позором врагов революции, наполняет сердце сочувствием к трагедии безвестных людей из народа.

Катится по обагренным кровью широким ступеням одесской лестницы детская коляска, выпущенная из мертвеющих рук матери, пораженной пулями царских солдат. С жестокой неумолимостью движутся по каменным маршам тени убийц. Кажется, что вскакивают гранитные львы, не стерпев кровавой расправы над беззащитными людьми.

Это и многое, многое другое в замечательном фильме С. Эйзенштейна стало образцом власти режиссера и над живым и над бездушным, казалось бы, материалом.

А в наши дни? Как много, например, говорит зрителю фильма «Чистое небо» пробег героини. Она услышала сквозь заколоченную дверь голос любимого человека, которого считала погибшим. Как бы ни сыграла в этот момент актриса, все покажется зрителю недостаточным. К тому же, если даст она волю своим чувствам, может возникнуть наигрыш, появится, чего доброго, неприятное искажение лица, прорвутся нотки натурализма.

Это не обязательно, но возможно. Такую возможность режиссер устранил, перенеся значительную часть творческого бремени с актрисы на изобразительное решение и мизансцену. Возник стремительный пробег от заколоченной двери к той другой, которую можно открыть любимому.

Этот пробег перевел в физическое действие душевное переживание, требующее мгновенной разрядки. Ему придан также иносказательный, расширительный смысл, который трудно выразить словами: грубо говоря, пробег образно выражает великую энергию и устремленность любви. Вместе с тем это и пробег сквозь полные тревожного ожидания тыловые будни, олицетворенные язы-

ками синевато-фиолетового пламени — цветом затемнений. Таков, конечно, не буквальный смысл кадра, но вызываемые им ассоциации.

А какой емкостью мысли обладают многие лаконичные детали, которыми режиссер обогащает фильм: иногда спинка стула, так и оставшаяся обернутой упаковочной бумагой, «плечики» с мужским костюмом, повешенные не в платяном шкафу, а на его открытой дверце, способны лучше объяснять чувства, охватившие героиню, чем длинные диалоги. Для нее это признаки бытовой неустроенности человека, которого она любит, но вынуждена была оставить. То, что она видит, наполняет ее нежностью к любимому, и она пожимает рукав висящего на «плечиках» пиджака («Урок жизни»).

А вот усталый русский солдат в один из последних дней войны бредет по уже поверженному гитлеровскому Берлину. Остановившись передохнуть, он отирает пот с лица белым полотнищем флага, выставленного капитулирующим врагом. Нужно ли пояснять, как много мыслей рождает это у зрителя («Мир входящему»).

Можно было бы привести еще немало образцов режиссерского творчества в разных областях его проявления. Но остановлюсь только на одном еще примере. Он помогает уяснить, как незначительной, казалось бы, подробностью режиссер сообщает изложению четкую новеллистическую замкнутость и предохраняет поэтическую форму от расползания.

Речь пойдет о новелле «Последняя осень» из фильма «Рассказы о Ленине».

Чудесен пейзаж угасающей природы, богато украшенный золотом осени. Печальна и строга красота усадебных покоев. Разлученные со своим временем, они словно тяготятся собственной бесполезной красотой.

Но вот одна за другой поднимаются шторы. Как бы встрепенувшись от яркого света, стены, мебель, убранство обретают краски жизни. И пока жив Ильич, живет и она, воскресшая красота вещей, и не кажется больше ни печальной, ни бесполезной. Но это длится недолго. Падает из руки Надежды Константиновны книга, которую она читала Ильичу. Зритель успевает прочесть: «Любовь к жизни». Черная пауза на экране. Потом — трагический музыкальный аккорд. Он леденит сердце, словно крик безмерного горя.

Тени опускаемых штор гасят солнечный свет на стенах. Усадьба погружается в траур и тьму...

В чудесно написанном литературном сценарии Евг. Габриловича почти все это есть. Нет одного— введенной режиссером С. Юткевичем подробности со шторами. А она-то своей кинематографической выразительностью сообщает новелле на экране изобразительную завершенность. Поэтическая форма обретает нечто напоминающее зрительную рифмовку.

Но дело не только в этом — введенная в фильм подробность имеет переносный смысл и тем самым многозначна. Хлынувший в начале и гаснущий в конце солнечный свет становится бытовой основой иносказательной детали.

●

Хочется думать, что теперь, после всего изложенного, если в присутствии читателя о человеке скажут: он кинорежиссер, — это уже не прозвучит загадочно. Будет понятно, о ком идет речь.

И. ВОЛЬФСОН

Один из гвардии «ленфильмовцев»

Все началось так. Был 1928 год. Андрей Москвин, тогда еще молодой, но уже прославленный оператор фильмов «Чертово колесо», «Шинель», «СВД», привел на кинофабрику к режиссеру Владимиру Михайловичу Петрову высокого юношу и сказал: «Это Вячеслав Горданов. Он кончил кинотехникум». А потом, помолчав, — Москвин не любил длинных речей — добавил: «Спасение утопающих — дело рук самих утопающих». И ушел.

Так Вячеслав Горданов стал снимать фильм «Адрес Ленина». Правда, съемочной камеры у него не было: в ту пору они ценились на вес золота, в буквальном смысле. И тогда другой оператор — Святослав Беляев — взял свой «Дебри» и привез Горданову на съемку. И две недели стоял рядом с начинающим, помогая и словом и делом.

А может быть, все началось не с этого анекдотического случая, а много раньше — когда гимназист Горданов и реалист Москвин встретились и подружились на почве увлечения фотографией, когда они, уже студентами, совсем неожиданно для себя совершили открытие, что свет служит не только для экспозиции, что он может быть средством художественной выразительности, так же как и ракурс и композиция кадра.

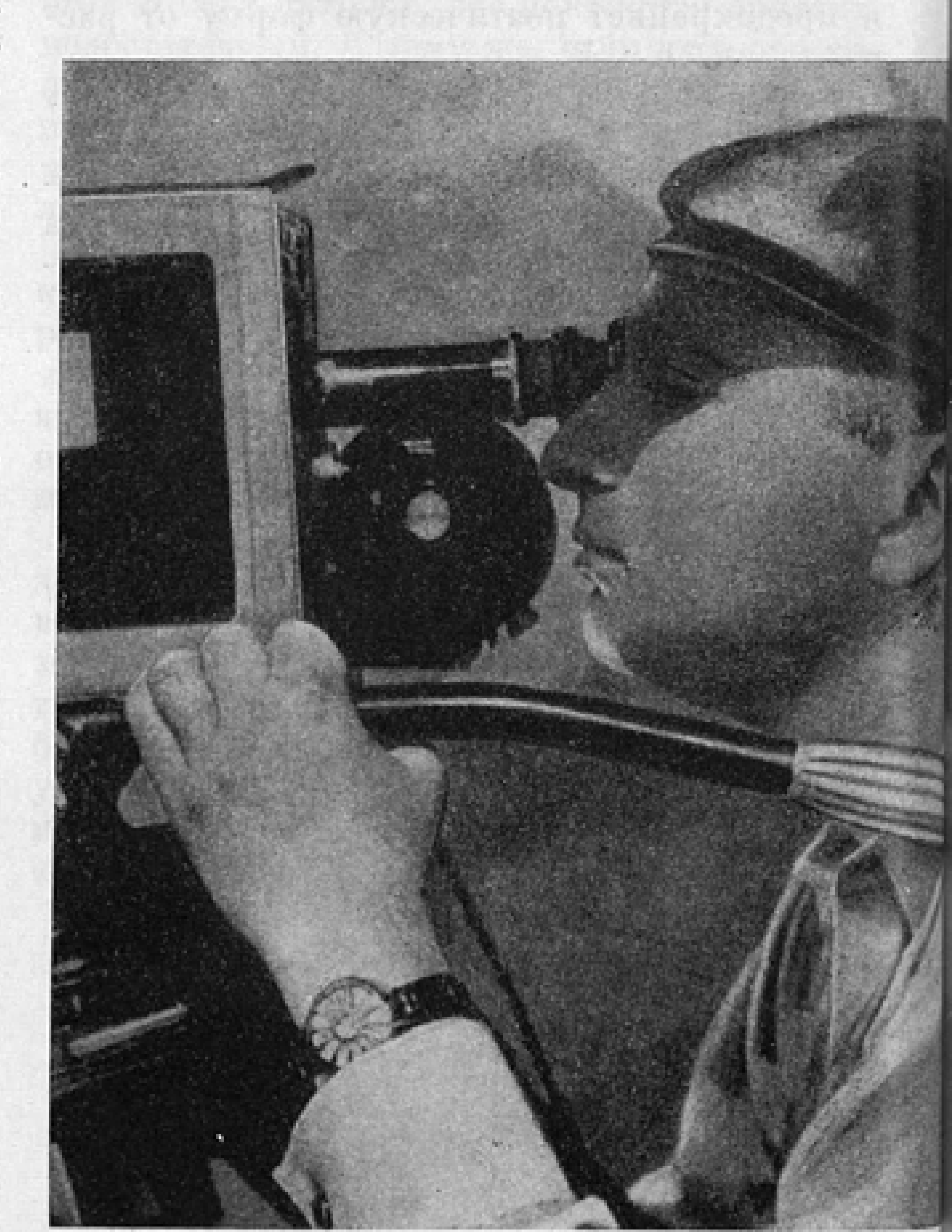
В те 20-е годы на кинофабрики приходили и поступали легко. А вот делать картины было трудно. Потому что советское кино только начиналось и не проторен был его путь.

Заслуженный деятель искусств Вячеслав Вячеславович Горданов, 60-летие со дня рождения и 40-летие творческой деятельности которого отмечалось недавно в Ленинградском Доме кино, принадлежит к той славной когорте первооткрывателей, которые принесли советскому кино мировую славу.

Его путь в искусстве отмечен исканиями, ошибками, увлечениями всяческими «измами». Уже первые его картины «Фриц Бауэр» и «Беглец» вызвали яростные споры. Это свидетельствовало, что в искусство пришел интересный и яркий художник. Картины, очень характерные для 20-х годов, строились на столкновении одинокого человека и враждебного ему мира. Метался в тумане враждебного города бежавший из тюрьмы революционер. И оператора фильма «Беглец» больше волновали резкие светотени, необычные ракурсы, сложные композиции и размытые кадры, чем «жизнь человеческого духа».

Есть историческая закономерность в том, что многие советские кинематографисты, пройдя через увлечения выразительными возможностями кинематографа, пришли к мудрой строгости, ясности и простоте реализма.

Для режиссера Владимира Петрова и оператора Вячеслава Горданова началом нового пути в искусстве стала встреча с русской классикой, с великим писате-



В. ГОРДАНОВ

лем А. Островским. В «Грозе» оператор нашел своеобразный сплав драмы и лирики: драматических портретов героини и актерских сцен с тончайшими картинами волжской природы.

Когда сегодня смотришь другую работу оператора—фильм «Петр I», прежде всего поражает грандиозный размах и сила изображения исторического движения России, монументальность многочисленных образов этой киноэпопеи. С какой точностью, силой и динамизмом снята картина взятия шведской крепости. И как помог оператор артисту Николаю Симонову и в этой батальной сцене и в других эпизодах вылепить образ царя — бесстрашного и умного, расчетливого воителя, неистового реформатора, упорного и веселого труженика.

Вместе с Андреем Москвиным, Святославом Беляевым Горданов принадлежит к ленинградской операторской школе. Возможно, это определение не вполне научное, но операторы ленинградской школы были несомненно неутомимы в поисках выразительных возможностей своего искусства. Острая, выразительная форма, поставленная на службу реалистического содержания фильмов, сделала их любимыми миллионами зрителей.

...Когда Вячеслав Горданов начал съемки своей первой картины, режиссер Владимир Петров сказал ему: «Снимайте смело, дерзайте, плохие куски дальше корзины не пойдут». Так оно и было, хотя плохих, неудачных кусков поначалу шло немало.

Вячеславу Горданову повезло. Целое десятилетие он творил вместе с художником Николаем Суворовым. Работалось легко и радостно. Потому что долголетнее творческое содружество способствовало единству видения.

Десятилетие творческого содружества с В. Петровым и Н. Суворовым — самое плодотворное в биографии Горданова — было прервано трагической случайностью. На съемках «Петра I» оператора сбросила на землю лошадь. Ушибы позвоночника привели к осложнениям — стало слабнуть зрение. Врачи запрещали снимать. Но Горданов работал.

В те годы в кино входил цвет. Вместе со своими учениками М. Магидом и Л. Сокольским он экспериментировал в новой увлекательной области — цветном кино, снимал цветную картину «Бальзак в России», которая, к сожалению, не была завершена.

Крупных, батальных фильмов Горданов снимать не мог, но возможность работать над романтической драмой Лермонтова «Маскарад» увлекла оператора. Когда началась война, фильм был только что закончен.

Гитлеровцы подступали к Ленинграду. Студия эвакуировалась. С Ленинградом у Горданова была связана вся жизнь. В годы гражданской войны он участвовал в обороне Петрограда от Юденича, теперь Горданов снова пошел во фронтовую киногруппу. Всю блокаду — все 900 дней — оператор был вместе с защитниками города. В кинолетопись Великой Отечественной войны вошли снятые им с канонерской лодки кадры боя у маяка Сухо на Ладожском озере, когда три канонерки разгромили гитлеровский десант, пытавшийся замкнуть кольцо блокады, перерезать последнюю нить, связывавшую осажденный город с Большой землей.

...Пятнадцать лет назад Вячеслав Горданов снял картину «Академик Иван Павлов». Последние годы он работает в цехе комбинированных съемок. Искусство Вячеслава Горданова живет и множится в его учениках, давно уже ставших мастерами. И его первый ассистент Е. Шапиро и М. Магид с Л. Сокольским унаследовали от него высокую изобразительную культуру, требовательность к своему искусству.

В. ГОРДАНОВ

В поисках Катерины

Из записок оператора

Стол был завален чудесными эскизами, которые наш художник Николай Георгиевич Суворов исполнил с присущим ему блеском и темпераментом подлинного живописца, но на этот раз впервые в цвете. В особенности поражали эскизы костюмов, в частности Кудряша и Варвары, необычайно яркие и красочные, и Владимир Михайлович Петров, наш режиссер-постановщик, прекрасно разбиравшийся в «изобразительном решении фильма», как это принято называть теперь, смотрел на меня с немым укором: «Не можешь, мол, снять это в цвете». В то время, в 1933 году, я действительно не мог это сделать и в глубине души рвал и метал. Картина так и просилась на цвет.

Мы в последний раз собрались в нашем старом кабинете, выходившем окном в первое ателье, в бывший «розовый зал» Аквариума. На следующий день этот кабинет должны были закрыть, окно заделать

и вообще устроить всяческое «заглушение». Звуковой кинематограф вступал в свои права.

Нам было жаль расставаться с этим кабинетом, в котором мы впервые встретились на картине «Адрес Ленина», здесь началась наша многолетняя творческая дружба, здесь мы отдали дань увлечениям 20-х годов, сделали несколько картин, для того времени достаточно смелых и дискуссионных, особенно в изобразительном отношении. Сейчас мы готовились к встрече с великим реалистом Островским.

Мы, конечно, понимали, что делать «Грозу» так, как мы делали наши предыдущие картины, к примеру «Беглец», нельзя. Трехчастевая картина «Беглец» с Геннадием Мичуриным в главной роли была нашим первым поиском в области звука и своего рода подведением итогов изобразительных и монтажных средств, бывших в ходу у молодых кинематографистов в последнем периоде немого кино. «Беглец», в котором многие из этих приемов были доведены до крайности, был в основном построен на монтаже крупных и средних планов, снятых длиннофокусными и высокосветосильными объективами, зачастую с движения, с размытыми задними планами, с сильными световыми контрастами при крайне ограниченном количестве осветительных приборов и с источником света (иногда это были просто метровые прожекторы), введенным непосредственно в кадр. Иногда производились резкие монтажные столкновения кадров, снятых объективом с фокусным расстоянием в 100 миллиметров, с кадрами, снятыми объективом с фокусным расстоянием в 25 миллиметров. При быстром монтаже это производило довольно сильный эффект. С помощью такой манеры съемки, специально рассчитанных для нее Суворовым декораций мы пытались дать ощущение жестокого, тонущего в тумане города, испытываемое одиноким, преследуемым человеком. До какой-то степени нам это, вероятно, удалось.

У этой картины была еще одна особенность, которую я не пожелаю даже своему лютому врагу. Съемки совпали с пленочным кризисом 1932 года — как негативным, так и позитивным. Негативную пленку мы еще набрали в виде разных остатков (шестнадцать разных сортов старой пленки на три части — не очень веселое дело). Позитивной же пленки просто не было.

Перед съемкой в негативной монтажной собирались: негативный инспектор, В. М. Петров, я, ассистент Петрова Мария Александровна Доброва, в прошлом известная актриса немого кино, а в будущем режиссер кинохроники, наша монтажница Евгения Андреевна Махонькова и мой ассистент Борис Комм. К счастью, мы достаточно хорошо разбирались в негативном изображении, но просмотра на экране это заменить никак не могло. Когда через месяц после окончания съемок мы впервые увидели на экране свой материал, отпечатанный на одной из первых партий советской позитивной пленки, то поняли, что подошли к некоей формалистической бездне, падать в которую нам совсем не хотелось. Конечно, имей мы возможность по-настоящему смотреть снятый материал в съемочном периоде, многое, вероятно, выглядело бы иначе. Одно нам было ясно: тот путь, по которому шли в немом кинематографе мы и многие наши товарищи, уже изжил себя, и попытка сохранить свойственные ему средства выражения в звуковом кино в большинстве случаев приводила к формальному трюкачеству. Это мы испытали сами и видели в картинах многих ведущих мастеров того периода.

«Гроза» должна была оказаться для нас поворотом в сторону лучших традиций русского реалистического искусства, и этот поворот надо было делать с большим пониманием и тактом, чтобы не впасть в какую-нибудь крайность.

Мне запомнился один разговор с Адрианом Ивановичем Пиотровским, бывшим в то время начальником сценарного отдела, а фактически художественным руководителем «Ленфильма». Исключительно эрудированный человек, он необычайно горячо и как-то от всего сердца откликался на все явления искусства и как никто умел всегда очень сжато и ясно дать оценку видимого и подсказать правильное решение. Даже в краткие перерывы в его работе на «Ленфильме» он очень внимательно следил за всем, что у нас происходило, и живо реагировал на наши работы. Он был всегда очень занят, очень рассеян, и, вероятно, поэтому наши с ним разговоры всегда происходили случайно и в самых неожиданных местах.

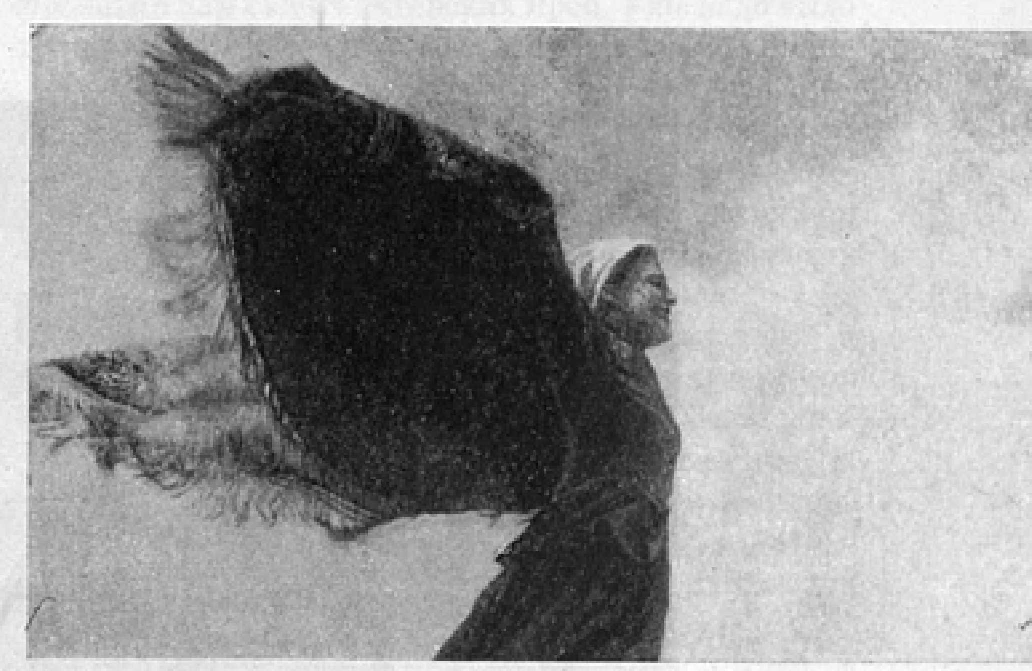
Насколько я припоминаю, в тот раз мы с ним встретились незадолго до начала «Грозы» на задней площадке трамвая, так как в моей памяти как-то монтируются Адриан Иванович с его приветливой улыбкой, мелькающие фонари Кировского моста и их отблески на мокрых торцах.

Разговор начался с посторонних вещей, кажется, с Еврипида в переводе Иннокентия Анненского, которого Адриан Иванович очень любил, потом мы вдруг перескочили на «Грозу». Адриан Иванович сделал очень подробный разбор «Беглеца», в особенности его изобразительной части, причем буквально потряс меня такими деталями, о которых даже я почти забыл. Он заметил, что изобразительное решение «Беглеца» вытекало из его сценария, кстати сказать, довольно плохого, и что сам «Беглец», который, по существу, является запоздалым отзвуком увлечений 20-х годов, уже давно пройденный этап, к которому возврата, конечно, не может и не должно быть. Его очень беспокоило, как мы сумеем перейти сразу

«АДРЕС ЛЕНИНА»

«ГРОЗА»

«ГРОЗА»

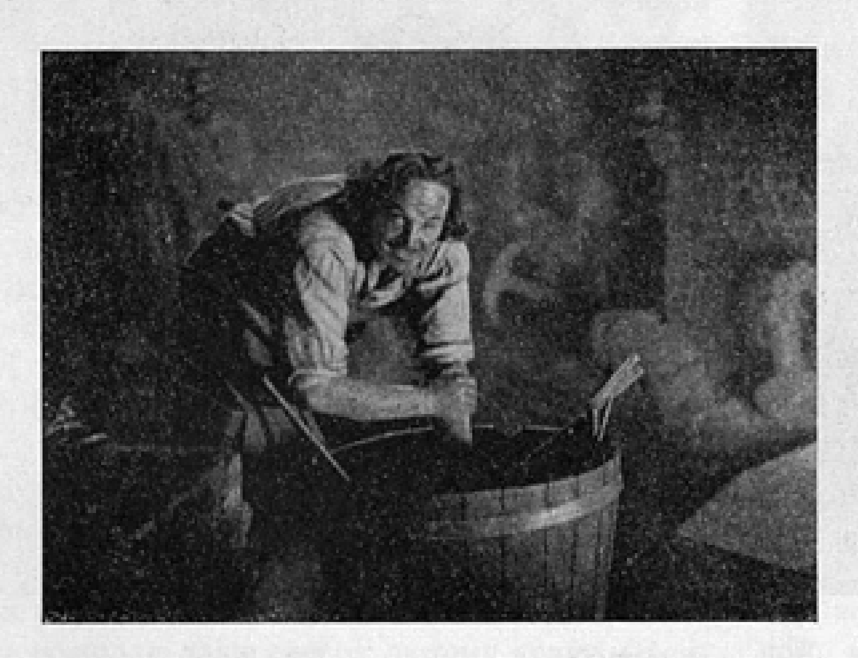


«ГРОЗА»

от чрезвычайно крайних позиций «Беглеца» к очень выразительной, но абсолютно реалистической манере, в которой, по его мнению, надо будет снимать «Грозу». Он добавил, что огромное значение будет иметь образ Катерины, каким мы его сумеем увидеть и передать, и, конечно, актриса, которая будет исполнять эту роль. Наше трамвайное путешествие кончалось на Невском, и Адриан Иванович на прощание добавил: «Я знаю отношение к живописи и ваше и Петрова, однако я уверен, что вы проявите чувство меры и не перегнете палку». Он, конечно, имел некоторое основание делать подобное предупреждение, но к нам оно, пожалуй, относилось меньше, чем ко многим другим.

Одно время было довольно широко распространено мнение, что режиссер, оператор, художник перед новой постановкой тщательно изучают соответствующую живопись или графику и потом чуть ли не копируют определенные произведения в своих кадрах. Я не знаю, может быть, в отдельных случаях это и бывало так. В моей жизни и живопись, и графика, и другие изобразительные искусства всегда занимали

«ПЕТР I»



«ПЕТР I»

«ПЕТР I»

«МАСКАРАД»

«АКАДЕМИК ИВАН ПАВЛОВ»

много места, и, конечно, начиная работу над новой картиной, я старался достаточно тщательно знакомиться со всеми так или иначе относящимися к ней изобразительными материалами, но при этом я всегда старался свести это к какому-то общему, суммированному впечатлению, избегая при этом задерживаться на отдельных произведениях, чтобы не впасть в подражание, вольное или — что особенно опасно — невольное. Зато я всегда старался дополнить это чтением прозы, стихов, музыкой, совпадавшей своим содержанием и настроением с нашей работой. Так и на «Грозе», где опасность попасть под определенное влияние была, конечно, особенно велика, потому что помимо работ непосредственно занимавшихся этой пьесой художников, например А. Головина или Б. Кустодиева, было еще очень много интереснейших произведений. Я постарался учесть особенности нового материала, но не стать его рабом. Зато в период работы над «Грозой» я как никогда отдал дань русской музыке, в особенности фортепьянным концертам С. Рахманинова и Первому П. Чайковского. Прекрасная музыка, написанная для нашего фильма Владимиром Владимировичем Щербачевым, была еще только в эскизах, за исключением струнного трио для сцены в спальне, так в картину и не вошедшего.

Весь этот материал, все эти мысли, впечатления, зачастую еще совершенно мимолетные, приблизительные, надо было как-то суммировать, осмыслить, подчинить всему, что вытекало из сценария. А из сценария вытекало многое, в том числе и для меня—оператора. Вытекал вопрос о глубинном построении кадра, о внутрикадровом монтаже, о сложных съемках с движения, о введении светотени в кадре, отличном от того, которым мы пользовались до сих пор. Надо было подумать об объективах, о характере их рисунка. Надо было провести довольно мучительную операцию и из громоздкого арсенала средств романтической фотографии, который накопился за 20-е годы, отобрать то немногое, что могло быть полезным в новой работе.

Вопрос осложнялся еще примитивным состоянием съемочной техники, вполне современной в немом кино и кое-как приспособленной для звукового. Думаю, что сегодня ни один оператор, включая и меня самого, не согласился бы снимать на такой аппаратуре и с такими осветительными приборами, не говоря уже обо всем прочем. Мы же тогда снимали, пользуясь этой аппаратурой, достаточно сложные мизансцены, многие из них с движения. Просто ничего другого у нас не было. Все это портило много крови еще при создании рабочего сценария, и, к сожалению, бывали случаи, когда отсутствие какого-нибудь устройства или приспособления, которое сегодня само собой разумеется, заставляло нас отказываться от очень интересной мизансцены. С первой же картины я убедился, что Петров обладает исключительной способностью видеть кадры и даже целые мизансцены еще при первом чтении сценария. Поэтому и мне и Суворову было очень легко с ним работать, так как разговор всегда шел о делах конкретных, об определенных вещах, а не сводился к отвлеченным литературным высказываниям, как это, к сожалению, бывает с режиссерами, забывающими, что без изображения нет кинематографа. Кроме того, он умел молниеносно делать варианты, когда, например, из-за отсутствия хорошего панорамирующего приспособления или хорошей операторской тележки приходилось отказываться от сложного, охватывающего несколько кадров проезда, и т. п. В таких случаях, конечно, огромное значение имела и подлинная творческая дружба хорошо сработавшегося коллектива.

Все это являлось предметом нашего разговора в тот вечер, когда мы вчетвером последний раз собрались в нашем старом кабинете, в еще не заделанное окно которого виднелась маленькая декорация, выстроенная для наших актерских проб. Уже надо было приступать к работе. А Катерины еще не было.

Надо сказать, что актерским пробам в нашем коллективе уделяли всегда очень много внимания, не жалея на это ни времени, ни средств.

Я никогда не мог понять того, как на основании нескольких десятков метров пленки, на которых нельзя провести как следует даже одной мало-мальски полноценной съемки, некоторые режиссеры и операторы пытаются получить представление об актере, которого иногда до этого вообще не видели. Хорошо, если это известный актер, а если он молодой, только еще начинающий? Сколько незаслуженных, ошибочных выводов было сделано в результате и сколько актерских судеб могло бы сложиться совершенно иначе?

Владимир Михайлович прекрасно разбирался в актерской проблеме. Кроме того, в лице Николая Васильевича Дорьяна, своего многолетнего ассистента и второго режиссера, он имел замечательного помощника, умевшего как никто другой подбирать лучшее из лучшего. И потому сравнительно быстро был подобран актерский ансамбль, который мог бы сделать честь самому притязательному вкусу: Кабаниха — В. Массалитинова, Феклуша — Е. Коргагина-Александровская, Варвара — тогда еще совсем молоденькая И. Зарубина, Дикой — М. Тарханов, Кудряш — М. Жаров, Борис — М. Царев, Тихон — И. Чувелев.

Какой блистательный состав! Но — Катерина?

Мы уже провели несколько проб, были очень интересные пробы двух замечательных актрис того времени, но Николай Васильевич неутомимо продол-

жал поиски, и сейчас мы с нетерпением ждали приезда А. Тарасовой.

Николай Никанорович Никаноров был одним из лучших гримеров «Ленфильма» того времени. Старый, опытный театральный работник, он прекрасно усвоил специфику кинематографа: он умел, казалось бы, без применения сложных средств придать лицу нужный характер, подчеркнуть в нем главное. Мы с ним часто консультировались, и я очень доверял его знаниям, его большому опыту и хорошему вкусу.

Поэтому, когда он попросил меня срочно зайти к нему в гримерную, я немедленно отправился туда.

Первое, что я увидел, была сидевшая перед зеркалом незнакомая актриса. Николай Никанорович со своей серебристой шевелюрой и по обыкновению в белоснежном халате низко наклонился над ней и что-то колдовал над ее лицом. «Познакомьтесь, Алла Константиновна, это наш оператор»,— сказал подошедший Николай Васильевич Дорьян. Вид у него был довольный, что бывало с ним не так уж часто.

Из зеркала на меня смотрели огромные, какие-то необычайно глубокие и лучистые глаза. Они как-то сразу пленяли, приковывали к себе. «Вот он, ключ к Катерине», — невольно подумал я, вглядываясь в покрытое пока только общим тоном лицо. «Тронем здесь, под глазами и еще вот тут»,— сказал Николай Никанорович, размахивая кисточкой.

Я молча смотрел на это чудесное лицо и мысленно уже прикидывал на него свет. О таком лице оператору, конечно, можно было только мечтать, но и работать над ним следовало с большим пониманием. Одновременно со светом надо было учитывать и съемочную оптику, в особенности портретную.

Еще с самых ранних наших фотографических экскурсов мы с А. Москвиным интересовались характером изображения, даваемым различными объективами. Наше увлечение простейшими линзами диктовалось отнюдь не только материальными соображениями. Наши поиски периода 1922—1926 годов легли в дальнейшем в основу многих наших операторских приемов.

Так, например, многие кадры одной из своих лучших картин — «Новый Вавилон» — Москвин снял старыми портретными объективами Пецваля с фокусными расстояниями в 60 и 80 миллиметров. Такие же объективы были и у меня. Иван Матвеевич Пономарев, преподаватель фотокинотехникума, замечательный фотограф, художник и интереснейший человек, которого и я, и Москвин, и многие другие советские операторы должны считать своим учителем, в свое время рекомендовал мне внести некоторые изменения в задней системе этого объектива. Я провел несколько экспериментов и теперь решил воспользоваться этой комбинацией для съемки крупных планов Катерины.

К сожалению, Алла Константиновна торопилась в Москву, где на столичной студии заканчивались съемки кинокартины, в которой она участвовала. Поэтому мы не имели возможности сразу же подойти вплотную к практической работе над образом Катерины, а должны были ограничиться своего рода общей «пристрелкой». Однако уже и эти первые пробы были настолько убедительны, что вопрос о кандидатуре на эту роль был сразу же решен.

При поисках образа, в особенности главного, ведущего образа, большое значение имеет изобразительная сторона. Мы с самого начала пытались «увидеть» Катерину. Сперва мысленно, каждый, вероятно, по-своему. Суворов даже пытался обобщить наши представления в своих эскизах. Потом, после появления Аллы Константиновны, надо было увидеть уже вполне конкретно и провести это ви́дение через всю картину.

Нельзя увидеть «ведущий» образ изолированно. Вероятно, нам всем в нашем коллективе, и мне, во всяком случае, необходимо было увидеть его в наиболее высокий, кульминационный момент его бытия в картине, на наиболее характерном для него фоне, будь то интерьер или пейзаж, лучше всего в наиболее характерном окружении. Иногда это сцена из нескольких кадров, но один из них обычно оказывается решающим. Здесь все, конечно, очень индивидуально, и у каждого творческого работника вырабатывается свой подход.

Когда я думал об образе Катерины, то видел ее прежде всего в самый высокий, в самый трагический час ее жизни, в сцене свидания с Борисом, на фоне Волги, с которой в жизни Катерины, наверно, было связано много хорошего и светлого и в которой она, доведенная до отчаяния, нашла свое последнее прибежище.

Через два месяца я невольно вернулся к этим мыслям. Мы были в экспедиции на Волге, в районе Жигулей. Мы только что закончили съемку сцены: «Почему люди не летают», которую очень любили и которую впоследствии пришлось выбросить из картины ради сокращения метража. Был теплый июльский вечер, мы сидели на высоком, обрывистом берегу и ждали моторной лодки, которая должна была нас увезти. Где-то вдали чуть слышно звучала какая-то очень старая русская песня, печальная и строгая. И вслушиваясь в то, как вступали голоса, как нарастал и почти совсем затихал хор, я невольно вспоминал хоральные прелюдии Баха, которые немного знал по фортепьянным транскрипциям Бузони, мне казалось, что это поет какая-то великолепная певческая капелла, хотя, как выяснилось, это пели возвращавшиеся домой рыбаки, большинство

которых даже не знало нотного письма. И я подумал, что вот в такой же теплый, ласкающий вечер девушка Катерина сидела над Волгой, слушала такие же глубокие, хватающие за душу песни и думала свои хорошие, чистые девичьи думы.

Все это было потом, через два месяца, и только подтвердило наше убеждение, что образ Катерины надо искать в тесной связи с Волгой. Но тогда, в самом начале картины, все это было не так просто.

Мы очень радовались, что наши первые съемки начинаются с волжских пейзажей и с таких важных для нас кадров, как сцена свидания. Однако человек предполагает, будь он режиссер, оператор или представитель еще какой-нибудь кинопрофессии, а располагают... ох, располагают — и даже очень часто — обстоятельства далеко не творческого порядка...

В один прекрасный день нам сказали, что в силу технических, экономических и разных других причин надо все сцены на Волге, связанные с синхронными съемками и с осветительными приборами, снять где-нибудь под Ленинградом.

В тот начальный период звукового кинематографа это имело, конечно, свои основания, но нам было очень обидно отказываться от подлинной Волги и искать под Ленинградом какую-то подставную. Все же мы ее совершенно неожиданно нашли в Парголове, на озере, за обрывом у кладбища. Озеро в этом месте достаточно широкое, и весь пейзаж с крутым, обрывистым берегом и большими деревьями напоминал волжский. По свету он меня также вполне устраивал.

В конце июня 1933 года вечером на старой легковой машине АМО, первой и чуть ли не единственной легковой машине, выпущенной этим заводом еще в 1926 году, мы ехали на первую натурную съемку по нашей картине. Я сидел за Аллой Константиновной, смотрел на русые завитки волос на ее затылке и думал о том, что надо сделать так, чтобы не увидеть ее лицо здесь в машине, а только там на озере, на том самом озере, которое для меня уже успело стать Волгой.

Рядом со мной сидел Петров, и по тем взглядам, которыми мы с ним обменивались, я понимал, что он не менее меня взволнован и также нетерпеливо ждет начала съемки.

Девятый час вечера. Последние минуты перед съемкой, перед тем самым моментом, когда именно, а не раньше и не позже, нужно сделать первый оборот ручки.

Уже горят осветительные приборы. Один из них, который должен светить на Катерину, рядом с аппаратом справа и еще два прибора на фон. Мой ассистент Борис Комм стоит наготове на переводе фокуса и выжидательно смотрит на меня. Становится совершенно тихо, как перед каким-то священнодействием. Да, для нас это и есть священнодействие. Снимается первый кадр картины, один из основных кадров, который должен стать отправной точкой для дальнейшего изобразительного решения, кадр, над которым много думали, к которому долго готовились. Последний взгляд в аппарат. Солнце почти ушло за горизонт. Его прощальные лучи пробиваются через тяжелые тучи, нависшие над озером. Верх кадра перекрыт веткой с большими листьями, внизу немного зловеще поблескивает Волга. Кадр лирический и нежный и вместе с тем какой-то драматичный. Небо вверху кадра стало почти совсем темным. Пора снимать. Я чувствую руку Петрова у себя на плече и молча киваю ему. «Приготовились»,— тихо говорит он, затем легкий нажим руки и почти шепотом: «Начали». Катерина входит в кадр.

Высокая женская фигура в темном шелковом платье. Длинный белый платок. Прекрасное одухотворенное лицо. И глаза, огромные, бездонные, трепетные... Пейзаж как-то погас и встал на свое место. Катерина на Волге. На своей Волге. В самый высокий и трагический момент своей жизни. Наша Катерина. Такая, какую мы хотели увидеть, в которую поверили...

«Кончили»,— говорит Петров. Я отпускаю ручку. «Выключить свет!»

Это всего только один кадр. Это еще не образ. Но это уже отправная точка. Мы увидели Катерину. Будет еще много съемок. Будут взлеты и неудачи. Но Катерина с нами. Такая, какой она, по-нашему, должна быть. И когда через несколько дней звукооператор со смущенным видом заявляет, что все синхронные планы надо переснять в ателье, ибо (о, первые годы звукового кино!) записывается все, кроме слов Катерины и Бориса, мы особенно не расстраиваемся, Катерина у нас есть, та самая, наша, и она пойдет с нами через всю картину. К какой бы мы сцене ни приступали, я прежде всего видел нашу Катерину там, на берегу нашей Волги. И в сцене свадьбы, которая у Островского отсутствует, но зато очень хороша в начале картины, и в сценах в спальне, и в сцене, о которой я уже говорил, и, конечно, в сцене прощания с Борисом.

Я никогда не забуду этой съемки. Алла Константиновна отказалась репетировать. Она сразу вошла в кадр, и я увидел Катерину, ту самую Катерину, которую мы тогда видели на Волге, но в самый горький, самый страшный час ее жизни. И как вдруг остро мы возненавидели Бориса — бедного Михаила Ивановича Царева. Вдруг Алла Константиновна как-то удивленно взглянула на аппарат, улыбнулась и сказала: «А ведь все...»

Первый раз—и он был для меня единственным разом за все тридцать пять лет моей операторской работы—

я был настолько захвачен игрой актеров, что просто забыл, что стою за аппаратом и снимаю, а ведь перед своим аппаратом я видел немало превосходно исполненных сцен... Есть кадры, которые западают в сердце и притом надолго. Это не обязательно самые лучшие кадры в картине. В картине могут быть кадры и лучше их. Но это почти всегда кадры, которые являлись своего рода отправными точками или кульминациями в изобразительном построении картины.

В моей операторской жизни одним из таких кадров был описанный выше кадр с Катериной на нашей Волге. Мы часто мысленно возвращались к нему вместе с моим другом еще со студенческих времен, оператором Владимиром Тимофеевичем Яковлевым, с которым мы много и хорошо вместе работали, когда он, закончив съемки по картине «Флаг стадиона» («Огни метро»), вернулся в «отчий дом» к нам на «Грозу» и в обстановке большой спешки помогал мне снимать большие и сложные павильоны этой картины.

И после окончания «Грозы» этот кадр возникал и во время работы над другими картинами, и во время наших операторских раздумий с А. Москвиным и С. Беляевым, и во время моих одиноких рассуждений о нашей работе. Одна довольно запоздалая встреча с этим кадром носила особенно драматический характер.

Шла вторая осень блокады Ленинграда — октябрь 1942 года. Мы лежали в разбитом здании школы, на правом берегу Невы, я и оператор Владислав Иванович Синицын, мой друг, многолетний товарищ по работе, а в прошлом — занимавшийся у меня в Ленинградском фотокинотехникуме студент. Мы только что закончили съемку обстрела вражеских позиций нашей артиллерией и сейчас ожидали наступления темноты, чтобы выбраться из этого не слишком уютного места. Сквозь щели в разбитой стене мы видели темный противоположный берег с силуэтами развалин, в которых засел враг, Неву с каким-то страшным металлическим отблеском, тяжелые, нависавшие все ниже и ниже тучи. Вдруг багровые лучи заходящего солнца на мгновение прорвали это нагромождение туч, красноватые отблески заиграли на воде, пейзаж вдруг стал необычайно выразительным и странно знакомым... «Как тогда, на «Грозе»,— сказал вдруг Синицын... На мгновение я увидел ставший когда-то таким родным пейзаж, Парголово, нашу «Волгу», тяжелые, низкие тучи, пронизанные лучами почти уже ушедшего за горизонт солнца... И на этом фоне — высокая женская фигура в темном шелковом платье и белом платке, прекрасное лицо с такими огромными, бездонными глазами, наша Катерина — Алла Константиновна Тарасова.

Мне трудно сейчас судить о качестве своей работы на «Грозе». Мне не удалось найти ни одного экземпляра, отпечатанного с подлинного негатива, судьбу которого мне также не удалось выяснить. В тот период качество контратипирования стояло на довольно низком уровне. В тех экземплярах «Грозы», которые попадали в круг моего зрения, соотношение светотени значительно искажено.

Все же, глядя на них, можно кое-что восстановить и по памяти. Вероятно, многое я позже снял бы иначе и лучше. Кое-что, возможно, и не сумел бы снять так, как снимал тогда.

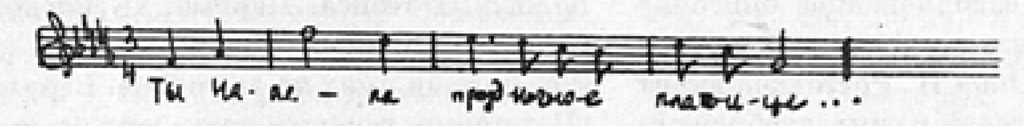
С годами приходит опыт, повышается мастерство. Но с годами также, к сожалению, снижается чуткость восприятия, чувство лирики, нежность.

Но любое профессиональное умение, любая техника, какой бы совершенной она ни была (а о сегодняшней мы тогда и мечтать не могли), — все это только средства исполнения. В основе всегда — смелый творческий замысел, смелый творческий поиск, проводимый крепко сплоченным коллективом одинаково мыслящих в искусстве людей. В то время мы были таким коллективом.

ИЗ ТРУДОВОГО ПАСПОРТА НИКИТЫ БОГОСЛОВСКОГО

«ДВА БОЙЦА». *Слова В. Агатова*

«РАЗНЫЕ СУДЬБЫ». *Слова Н. Доризо*



«ЛЕОН ГАРРОС ИЩЕТ ДРУГА». *Слова Е. Аграновича*

«ЛЕГКАЯ ЖИЗНЬ». *Слова А. Галича*

К 50-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА

Е. ЛЕВИН

Фильм ждет исследователей

О «Броненосце «Потемкин» и у нас и за рубежом написано немало статей и исследований. Но первая на русском языке монография о фильме вышла только в 1962 году. Это книга И. Ростовцева «Броненосец «Потемкин»*.

В предисловии автор отмечает, что новаторство эйзенштейновского шедевра часто истолковывалось как отрицание великих традиций русского революционного искусства и что необходимо установить правильную точку зрения на фильм, «как на закономерное явление в советском кино, органически связанное не только с поисками Эйзенштейном новых форм революционного искусства, но и с великими традициями русского реализма, который всегда и неизменно развивался под знаменем революционной идейности, под знаком служения своему народу».

Исследование ведется И. Ростовцевым по двум главным линиям: рассматривается история создания фильма и анализируется творческий метод Эйзенштейна; в изложении, естественно, эти линии переплетаются.

В главе «1905 год» И. Ростовцев подробно рассказывает о работе Н. Ф. Агаджановой-Шутко и Эйзенштейна над сценарием фильма, о сложном процессе съемок, а также восстанавливает реальный ход одесских событий на основании огромного исторического материала, тщательно изученного (в особенности полно использованы им воспоминания участников восстания на броненосце; к ним он относится с абсолютным доверием). Глава «Фильм о корабле революции» — детальное и взволнованное описание произведения С. Эйзенштейна, это лучшие страницы книги. Главную заслугу фильма И. Ростовцев видит в том, что «вместо безликой серой толпы, изображавшей народ во многих кинофильмах того времени, в «Потемкине» создан законченный, предельно выразительный образ народа, преисполненного ненависти к угнетателям и страстного стремления к свободе, к человеческому братству. Особенно ярким получился образ команды «Потемкина», явившийся новым словом в мировом киноискусстве».

Далее, в главе «Пафос», И. Ростовцев скрупулезно отмечает все случаи сознательного отхода Эйзенштейна от буквального воспроизведения исторических событий; опираясь на высказывания Эйзенштейна, он объясняет закономерность подобной интерпретации жизненного материала и приходит к справедливому выводу: «Такое освоение исторического материала правомерно. Художник-революционер, советский художник нарушает внешнюю протокольность события, но не для того, чтобы искажать историю, а с тем, чтобы раскрывать подлинный исторический смысл изображаемых событий». В следующей главе («Художественный метод») И. Ростовцев снова возвращается к сравнению фабулы фильма с одесскими событиями, однако на этот раз он почему-то горько сетует на то, что многие из них не нашли в фильме своего отражения. И суровым приговором звучит вывод: «...Эйзенштейн не показал в одесских событиях моментов, характеризующих революцию 1905 года как пролог Великой Октябрьской революции».

Но тогда что же именно «показал» Эйзенштейн в одесских событиях? И — как показал? И как совместить этот приговор с многочисленными похвалами фильму в предыдущем и последующем изложении? Создается странное впечатление, будто И. Ростовцев хочет одновременно доказать два прямо противоположных тезиса. Первый: «Броненосец «Потемкин» стал «поэтическим решением темы 1905 года», и Эйзенштейн имел на это право. Второй: «Броненосец «Потемкин» таковым решением не стал, и права на это Эйзенштейн не имел. Защищая первый тезис, И. Ростовцев повторяет то, что уже было сказано по данному поводу в нашем киноведении, и от себя добавляет чрезвычайно интересный, новый анализ статьи Воровского «Корабль-скиталец», а также русской революционной поэзии (от Пушкина до Маяков-

* И. Г. Ростовцев, «Броненосец «Потемкин», М., «Искусство», 1962.

ского, Есенина, Безыменского, Жарова), в которой разрабатывается тема мятежного корабля, отважных пловцов и бури (сюда же следует отнести широко известное стихотворение Багрицкого «Потемкин», которое автор, к сожалению, не упомянул). Но главный пафос своего конкретного анализа И. Ростовцев направляет на доказательство второго тезиса и, разумеется, терпит неудачу.

Постоянно противореча самому себе, И. Ростовцев сумел удачно описать историю создания фильма, но не смог выработать определенного, недвусмысленного отношения к творческому методу Эйзенштейна и остановился на перепутье, им же самим для себя созданном.

Художественный метод Эйзенштейна не раскрыт И. Ростовцевым и в другом важнейшем аспекте. Главную задачу своего исследования автор определил следующим образом: «Рассмотреть творческий путь раннего Эйзенштейна, начиная с его театральных исканий, под этим углом зрения и в прямой связи с теоретическими взглядами художника раскрыть внутреннюю логику перехода его от абстрактных принципов «Мудреца» и «Стачки» к реалистическим принципам «Потемкина» и, наконец, показать творческое своеобразие этого фильма...» Анализу раннего театра Эйзенштейна и «Стачки» уделена треть книги.

В театре Эйзенштейна И. Ростовцев не видит никакого нового, положительного содержания. Что касается «Стачки», то «для своего времени» эта картина «явилась произведением безусловно новаторским. Но ее новаторство имело преимущественно формальный характер». Больше ничего о новаторстве «Стачки» не сказано. Естественно, возникают вопросы. Что это такое формальный характер эйзенштейновского новаторства? Новаторство в области формы? А как же содержание? Неужели в «Стачке» не было новаторского содержания? И возможно ли первое без второго? И что, наконец, означает слово «преимущественно»? Следует ли понимать данное утверждение И. Ростовцева так, что он все же обнаружил в фильме новаторство и в области содержания? Тогда в чем же оно состоит? Дальнейшее изложение не дает ответов на эти вопросы. Правда, мы узнаем, что «...лучшие эпизоды «Стачки», как это стало ясно позднее, выполнили роль предварительных разработок для «Броненосца «Потемкин». В частности, финальная сцена расстрела стачечников перекликается с эпизодом расстрела на одесской лестнице, сцены заводского митинга — с траурным митингом в порту и матросским митингом на корабле и т. д.». Дальше этих поверхностных фабульных аналогий И. Ростовцев не идет.

Переход Эйзенштейна от «Стачки» к «Броненосцу» не объяснен И. Ростовцевым и потому начинает выглядеть несколько фантастичным. Исследователем не вскрыты внутренние побудительные причины и закономерности развития эйзенштейновского творчества.

Причина неудачи И. Ростовцева — в механическом представлении о творческом процессе. Он не рассматривает процесс творчества в его сложных противоречиях, в его движении и качественном развитии, в переходе от одного качества к другому. Исследователь занят подсчетом плюсов и минусов, статистическим описанием внешне видимых свойств произведения, а внутреннее движение от него ускользает. Поэтому, например, «Стачка» для него — механическая сумма удачных и неудачных эпизодов; между тем задача подлинно научного анализа состоит в том, чтобы раскрыть противоречия фильма, показать движение в нем от аттракциона к образу, от неорганической композиции к органической, от элементарной изобразительности — к образности.

В этом и заключается главная беда И. Ростовцева: явления искусства он рассматривает только с внешних сторон, довольствуясь описанием признаков, понимаемых недиалектично, вне целого, вне развития. С этим связан существенный недостаток его методологии — неопределенность узловых понятий, «размытость» принципиально важных терминов. Вот пример. И. Ростовцев очень много пишет о реализме, о реалистических тенденциях в искусстве. Как он понимает эти тенденции? На странице 59 читаем: «требование строжайшего соблюдения верности и точности исторической обстановки действия, правдивой передачи изображаемых фактов и событий, характерности и выразительности типажа и т. д.». Но, во-первых, точно так же, в этих же выражениях можно описать и натуралистические тенденции. Во-вторых, не раскрыто, в чем же именно состоит реалистичность «характерности и выразительности» типажа — а ведь в этом все дело! Ведь сама по себе характерность и выразительность еще не есть признак реализма. Данный аспект проблемы для И. Ростовцева не существует. Ему свойственно абстрактное представление о реализме, как о некоей

вневременной норме, как о сумме раз и навсегда данных признаков, черт, качеств. Поэтому везде в конкретном анализе И. Ростовцев целиком сводит реализм либо к некоторому (неопределенному) количеству общих признаков, либо к одному из реалистических направлений, тоже взятому внеисторически. И с высоты такого понимания реализма И. Ростовцев судит «Стачку». Нетрудно догадаться, что одобряется лишь то, что напоминает собою перечисленные выше признаки. Автору чуждо представление о реализме, как об исторически-конкретном, постоянно развивающемся методе, о его движении и о движении к нему. Догматическая схематика позволяет И. Ростовцеву заменить конкретный анализ «Стачки» и систему строгих доказательств вот такими общими рассуждениями: «Уже при выходе фильма на экран советская кинокритика отмечала наличие в нем подлинно реалистических картин жизни, производивших сильное впечатление своей правдивостью и мощной художественной выразительностью. Но эти реалистические картины... не ставились Эйзенштейном в прямую связь с утверждением в фильме принципов реалистического искусства». В книге даже косвенно не ставится вопрос о качестве реализма «Стачки», о его сущности и новизне. Для автора само собой разумеется, что ничего нового в этом отношении фильм не дает, что его реализм тождествен реализму картин, поставленных до «Стачки» (каких именно, мы узнаем позднее). Реализм для И. Ростовцева всегда един и неизменен и практически равен абстрактно и внешне понятым традициям русского искусства XIX века. Малейшее несоответствие так понимаемым традициям безоговорочно осуждается, а высшая похвала в устах автора звучит вот как: «При всей своей очевидной «левизне» «Мексиканец» Смышляева и Эйзенштейна все же не порывал с традициями реалистического искусства. Действие строилось в нем на остром сюжете (признак реализма!— *Е. Л.*) по известному литературному произведению (тоже признак!), с четко разработанными драматическими ситуациями (и это тоже признак!). Образы Дж. Лондона в основном (!) сохраняли свой социальный смысл (признак!). Во всем спектакле актеры, за исключением эпизода бокса, играли по системе Станиславского». Анализ сводится к описанию «признаков».

И. Ростовцеву чужда мысль, что в творчестве Эйзенштейна и во всем советском искусстве того времени шли интенсивные поиски на путях к новому реализму — велась напряженная разработка основ нового творческого метода. Новый метод возникал не на пустом месте, он питался великими традициями, но не повторял их, а перерабатывал, создавал новое качество. Не видя этого, И. Ростовцев устраивает раннему Эйзенштейну настоящий допрос с пристрастием. Главное обвинение: Эйзенштейн сопротивлялся реализму (буквально так) и только под нажимом обстоятельств шел ему на уступки. Поскольку реализм для И. Ростовцева есть некая «наследственная норма», поскольку о движении к новому этапу реализма нет и речи, то весь смысл новаторской работы Эйзенштейна (и не только его, как мы увидим) искажается: все ставится с ног на голову.

Столь диковинное отношение к творчеству Эйзенштейна для И. Ростовцева не случайно. Оно определено его общей концепцией истории советского кино.

По И. Ростовцеву, история советского кино — это плавная эволюция от кинематографа дореволюционного к современному киноискусству.

Сделав ряд общепринятых критических замечаний в адрес дореволюционного кино, И. Ростовцев пишет: «Нельзя, однако... отрицать, что дореволюционный кинематограф сыграл большую роль в становлении советского киноискусства... Дореволюционный русский кинематограф оставил в наследство вполне разработанный киноязык, широкую сеть кинотеатров, несколько киноателье и лабораторий, обеспеченных техническими кадрами, и самую главную ценность — творческие кадры режиссеров, операторов, художников...» Все это, по автору, привело к созданию фильмов «Серп и молот», «Его призыв», «Красные дьяволята», «Чудотворец», «Дворец и крепость», «Крест и маузер», «Отец Сергий», «Поликушка». Я специально привел все названия, ибо эти картины И. Ростовцев считает «советским кино реалистического направления». Что касается автора «Потемкина», то «не трудно предвидеть творческие позиции Эйзенштейна в кино. Как и в театре, они сводились прежде всего к отрицанию реалистического наследия в области искусства, к отказу от традиций мастеров реалистического направления в советском кино».

Нам незачем умалять заслуги авторов перечисленных И. Ростовцевым картин. Они оставили свой след в истории нашего кино. Однако зачем же выдавать их за единственных создателей «реалистического направления в советском кино»? Не затем ли, чтобы упрекать Эйзенштейна в том, что он отказался от их традиций? Ведь, по И. Ростовцеву, задача Эйзенштейна в «Стачке» (1924) состояла в том, чтобы наследовать традиции фильмов «Отец Сергий» (1918), «Серп и молот» (1921), «Чудотворец» (1922), «Красные дьяволята» (1923). Он этого не сделал, за что и поплатился «преимущественно формальным новаторством» «Стачки». Задача «Потемкина» состояла, очевидно, в том, чтобы наследовать традициям фильмов, поставленных после 1924 года,—«Его призыв», «Дворец и крепость», «Крест и маузер». (Проявившееся к тому времени влияние Вертова и отчасти Кулешова не имело, по И. Ростовцеву, для Эйзенштейна принципиального значения; кроме того, разумеется, оба они с порога

отлучены от «реалистического направления в советском кино».) Создавая «Потемкина», Эйзенштейн, по И. Ростовцеву, отказался от игнорирования упомянутых традиций и на сей раз добился успеха (хотя вроде бы и не добился...). Теперь уже нельзя сказать, что Эйзенштейн «в дореволюционном буржуазном кино в целом» «не заметил... важных положительных тенденций, которые могли стать и стали исходными моментами для перехода лучшей части дореволюционной творческой интеллигенции на советские позиции». (Хотя это, конечно, совсем другой вопрос — «переход интеллигенции на советские позиции», но он тождествен у И. Ростовцева творческому методу этой интеллигенции, ведь по схематике автора, все в искусстве происходит автоматически, а в данном случае в советское искусство вместе с дореволюционной интеллигенцией перешел и ее реалистический метод, став таким удобным образом методом советского кино!) На сей раз Эйзенштейн заметил! Наконец-то! И вот результат—«Потемкин».

Но почему же «признание советского киноискусства как **н о в о г о** (подчеркнуто мной — *Е. Л.*) этапа в развитии мирового кино связано в первую очередь с выходом» «Потемкина», как пишет И. Ростовцев на странице 3 своей книги? В чем же он, этот новый этап? В том, что Эйзенштейн приблизился к «традициям»? Но откуда же взялся... социалистический реализм фильма? Ведь автор всецело присоединяется к мнению С. Фрейлиха, что «картину нельзя противопоставлять социалистическому реализму уже по одному тому, что социалистический реализм в советском кино начинается именно с нее». Как же так? Откуда он взялся, этот новый метод? Каким чудом возник? И — почему бы не спросить — возник ли вообще? Отличаются ли чем-либо «реалистические принципы» «Броненосца» от «реалистических принципов» «Чудотворца», «Креста и маузера»?

И. Ростовцев упорно не хочет признать, что новаторский путь Эйзенштейна привел к **н о в о м у э т а п у р е а л и з м а**. Он не хочет видеть, что усилиями многих мастеров кино был совершен скачок и создан **н о в ы й м е т о д**. Во всей книге нет и намека на то, что социалистический реализм — не просто продолжение традиций, что он не сводится к традициям и ими не исчерпывается.

И. Ростовцев обезоружен своей предвзятой, механической концепцией, своей «эволюционной» историей советского кино, рассматривающей движение искусства, как смену наследников и передачу наследства из рук в руки.

И не удивительно после всего сказанного, что вполне логическим выводом из широко задуманного анализа явился — на странице 153 — следующий: «В связи с новым, более глубоким подходом к оценке «Броненосца «Потемкин»... обнаружилось, что ничего принципиально нового в области формы ни Эйзенштейн, ни выступивший вслед за ним Вс. Пудовкин не открыли, что они только более содержательно, более новаторски использовали все те новые элементы киноискусства, которые уже были известны и сознательно разрабатывались и применялись до них Вертовым, Кулешовым и другими» (ранее, как мы помним, отлученными И. Ростовцевым от «реалистического направления»!).

Вот тебе и весь анализ. Когда речь шла о новаторстве «Стачки», вместо анализа было употреблено словечко «преимущественно» (как мы помним, новаторство «Стачки» «имело преимущественно формальный характер»). В случае с «Потемкиным» этот научно-исследовательский потолок достигнут выражением «более содержательно, более новаторски». Ну хорошо. Пусть так. Мы готовы согласиться, что новаторство Эйзенштейна «в области формы» (и Пудовкину заодно досталось!) было незначительным. Но поскольку оно все же было «более новаторски» (поистине замечательное выражение!), то хотелось бы узнать — в чем именно оно состоит? И **п о ч е м у** «**Б р о н е н о с е ц «П о т е м к и н»** — **в е л и к и й ф и л ь м**? Ведь для ответа на эти вопросы, по заверениям автора, он и писал свою книгу!

Но вот ведь странная вещь: борясь с формализмом, И. Ростовцев на деле оказался во власти формалистической методологии. Именно формалисты самого примитивного толка рассматривали художественную форму как сочетание тех или иных выразительных «приемов» и «элементов», то есть так, как это делал наш автор на странице 153, определяя меру новаторства количеством изобретенных формальных элементов. А ведь форма-то целостна, и только в целостности она обнаруживает свою содержательность и новизну—вот о чем приходится напоминать!

Ошибочная методология помешала И. Ростовцеву разобраться в реальной проблематике, выработать правильное понимание раннего периода творчества Эйзенштейна, оценить новаторство «Стачки» и «Потемкина». Методология, лишенная всякой фактически верной и научной основы, насквозь субъективная, предвзятая, не дает автору книги никакой возможности рассмотреть театр Эйзенштейна и его первые фильмы как закономерные этапы единого, внутренне цельного, исторически обусловленного процесса развития, восхождения ко все более полному синтезу. И. Ростовцев не видит диалектики в этом процессе, не находит в нем внутренней логики и, вопреки своим декларациям, даже не ищет ее. Он не осознает развития реального положительного содержания в раннем творчестве мастера и движения от этапа к этапу изнутри. Для него все этапы стоят рядом и отличаются друг от друга своеобразием своих непростительных недостатков.

Многие важные проблемы в книге изложены упрощенно (Мейерхольд, футуризм) или неверно (например, понятие «отказа», «отказного движения» у Эйзенштейна). Эйзенштейновская теория пафоса изложена примитивно и искаженно.

Что же есть в книге? В ней есть немало интересных (частью совершенно новых) фактических наблюдений и находок. В осмыслении же фактов столкнулись, создав порочную противоположность, два принципа — комплиментарный и проработочный.

Нужно сказать, что некоторые неверные утверждения автора книги тактично опровергнуты в интересном, содержательном, горячо написанном послесловии Г. Александрова. И все же конечный вывод мало утешителен: книга И. Ростовцева оказалась гораздо ниже современного уровня и современных возможностей нашего киноведения.

Это неудача, которая усугубляет долг наших исследователей перед Эйзенштейном и его «Броненосцем».

НОВЫЕ КНИГИ ЗА РУБЕЖОМ

А. ГУЛИЕВ

От «Стеньки Разина» до «Зачарованной Десны»

В январе этого года в Париже вышла в свет книга «Двадцать лет советского кино»*. Это вторая книга из предпринятой серии по истории национальных кинематографий мира в послевоенные годы. Первая, написанная Жан-Пьером Курдосоном и Ивом Буассе, называется «Двадцать лет американского кино».

Авторы книги о советском кино, Люда и Жан Шнитцер,— известные во Франции кинокритики, которые уже давно занимаются историей советского киноискусства.

Название означает, что в книге приводятся фильмы и факты за последние двадцать лет — с 1944 по 1963 год включительно. Этому посвящена основная, так сказать, фактографическая часть книги. Перед ней дается краткая, в целом верная картина развития советского киноискусства.

Итак, заглянем в книгу с самого начала.

Сразу же во вводной главе к истории советского кино авторы заявляют: «У искусства есть свои законы. Коммерция подчиняется своим. Кинематограф, имеющий две стороны — творческую и промышленно-производственную, должен подчиняться требованиям соответственно своей двойственной природе: он следует законам искусства и склоняет голову перед велениями коммерции». Таково положение кино в капиталистических странах.

«Советский же кинематограф,— продолжают авторы,— отличается от кино капиталистических стран тем, что экономическая сторона не является для него главной... он не должен приносить принципы искусства в жертву принципам коммерции». Таким образом, авторы предупреждают читателей, что всю историю киноискусства Советского Союза надо рассматривать именно под этим углом зрения. Отсюда следует, говорят они, что советское кино имеет возможность быть открыто и страстно тенденциозным и что оно преследует свои определенные политические, моральные и эстетические цели. И авторы в общем верно формулируют задачи нашего киноискусства: «политические — стимулировать энтузиазм, вдохновлять строителей коммунизма; моральные — на примере положительного героя показывать зрителям красоту и смысл общественного идеала; эстетические—воспитывать вкусы масс».

Французский читатель понимает из книги, что кинематограф Советской страны свободен от оков конкуренции, диктующей искусству законы в странах капитала, и от уродливой системы «звезд», ею порожденной. Авторы убедительно раскрывают природу советской актерской школы в кино, школы, основанной на высокой гражданственной идейности и

* Luda et Jean Schnitzer, Vingt ans de cinéma soviétique, éditions C. I. B., Paris, 1964.

подлинном мастерстве. Советское киноискусство, пишут Л. и Ж. Шнитцер, «не должно в погоне за прибылями удовлетворять самые низменные вкусы толпы», как это делают многие кинофирмы на Западе.

Как же излагается в книге процесс становления и развития советского кинематографа?

Рассказав в главе «Предыстория» о дореволюционном кино России, авторы подводят читателя к истокам зарождения советского киноискусства. Ознаменование этого зарождения они справедливо видят в Ленинском декрете от 27 августа 1919 года. Они приводят слова А. В. Луначарского, которыми первый нарком просвещения подчеркивал глубокое значение декрета.

«Проблема была определена, задача отчетливо ясна,— говорится в книге.— В разгар гражданской войны, в голодающей стране, среди разрухи... надо было организовать не только новую промышленность, но и создать новое искусство». Авторы отлично представляют себе то наследство — идеологическое, эстетическое и техническое,— которое было оставлено народу дореволюционной русской кинематографией. Они с полным знанием дела, хотя и конспективно, говорят на страницах своей книги о той огромной работе, которая была проделана в период рождения советского кино, чтобы стало возможным появление шедевров Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, замечательных работ Дзиги Вертова, чтобы советская кинематография могла заявить себя как одна из сильнейших в мире.

Стоит посмотреть фильмографию и приведенный в конце обширный список книг, с которым познакомились авторы, чтобы понять, насколько добросовестно изучили Л. и Ж. Шнитцер материал. Труды С. Эйзенштейна и Вс. Пудовкина, «Очерки истории советского кино», книги Н. Черкасова, Е. Добина, С. Юткевича, Р. Юренева, А. Мачерета и других, различные сборники, периодическую печать — список включает почти все главные работы по истории и теории советского киноискусства. Такое владение материалом сказалось на книге: ее авторы не обходят ни ряда острых вопросов истории советского кино, ни сколько-нибудь существенных фактов.

Авторы довольно точно прослеживают процесс формирования стиля советского киноискусства. Свое изложение общих проблем и теоретических положений они убедительно подкрепляют отлично написанными краткими разборами фильмов, которые характеризуют собой итоги определенных этапов развития нашего кинематографа.

Конечно, где-то авторы ограничиваются лишь перечислением фактов, событий, фильмов, художественных явлений, не углубляясь в подробный анализ. Но вряд ли можно за это упрекнуть их — ведь это намного увеличило бы объем книги и изменило бы ее, как уже говорилось, фактографический характер. Важно отметить другое — несмотря на краткость, тезисность, порой схематичность изложения, авторы нигде не позволяют себе говорить скороговоркой, небрежно. Систематизация, отбор фактов в огромной, пестрой, стремительной картине развития советского кино сделан со всей тщательностью, добросовестностью, с дружественных и очень уважительных позиций.

Основная часть книги озаглавлена «1944—1963. Фильмы и факты». Тут дается фактический материал по годам, на каждый год отведено по две-три странички, где вслед за краткой характеристикой основных художественных проблем года приводятся аннотации лучших выпущенных фильмов.

Л. и Ж. Шнитцер рассказывают о повороте в жизни Советской страны и ее искусства, который произошел после XX съезда партии, они подчеркивают значение выступления Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» для советских художников и говорят о новом расцвете киноискусства нашей страны, освобожденной от пут культа личности, о значительном увеличении количества выпускаемых фильмов. Соответственно с этим заметно увеличивается и место, отводимое в книге аннотациям, и их, так сказать, качество. Видно, что авторы рады возможности шире и лучше представить читателям фильмы, появившиеся после событий, ознаменовавших новый этап для всей Советской страны.

Рассказ о русской кинематографии начинается с описания фильма А. Дранкова «Стенька Разин», выпущенного в 1908 году, а сведения о 1963 годе заканчиваются словами: «К моменту выхода этой книги не окончены еще три очень важных фильма — «Гамлет» Г. Козинцева, «Война и мир» С. Бондарчука и «Зачарованная Десна» Ю. Солнцевой по сценарию А. Довженко. Это обещает нам большую радость в 1964 году». Таким образом, авторы, начав с истоков, подвели читателя буквально к сегодняшнему дню нашей кинематографии.

Нельзя не сказать в заключение несколько слов об интересной фильмографии наших ведущих кинорежиссеров. Этот материал ценен тем, что помимо чисто справочного значения он показывает эволюцию творчества наших художников.

В конце книги дается своеобразная актерская фильмография. По алфавиту помещены портреты крупнейших советских киноактеров и перечисляются основные фильмы, в которых они снимались.

Отдельные мелкие неточности в датах, иногда в фамилиях исполнителей, в названиях фильмов — неизбежные в столь трудном издании — никак не могут заслонить ту большую работу, которую проделали авторы этой интересной и правдивой книги.

В помощь университетскому обучению

Международная ассоциация научного кино, постоянным местопребыванием которой является Париж, выпустила Каталог научных фильмов для университетского обучения по физике, химии, геологии, ботанике, зоологии *. Каталог включает фильмы, выпущенные в 1962—1963 годах.

Небольшое предисловие дает основные сведения об ассоциации, ее целях и задачах. Международная ассоциация научного кино, созданная в 1946 году, объединяет в настоящее время тридцать стран-членов (в том числе и Советский Союз) и четыре страны-корреспондента. Ежегодно ассоциация проводит международный конгресс и фестиваль научных фильмов, на котором просматривается около двухсот картин различных жанров: фильмы-исследования, учебные и научно-популярные. Ассоциация издает два журнала: «Scientific Film», выпускаемый в Лондоне, и «Forschungsfilm» — в Геттингене (ФРГ). Ассоциация не является государственной организацией и не преследует коммерческих целей. Ее задачи определены в введении к Уставу:

«Ассоциация создана в надежде на то, что международное сотрудничество в области науки будет во все возрастающей степени способствовать поддержанию мира между нациями и благосостоянию человечества и что в этом сотрудничестве огромная роль принадлежит кинематографии. Члены ассоциации убеждены, что все методы, посредством которых кино может способствовать развитию и более полному применению науки в интересах блага человечества, должны быть использованы с максимальной широтой и активностью. К числу этих методов относятся:

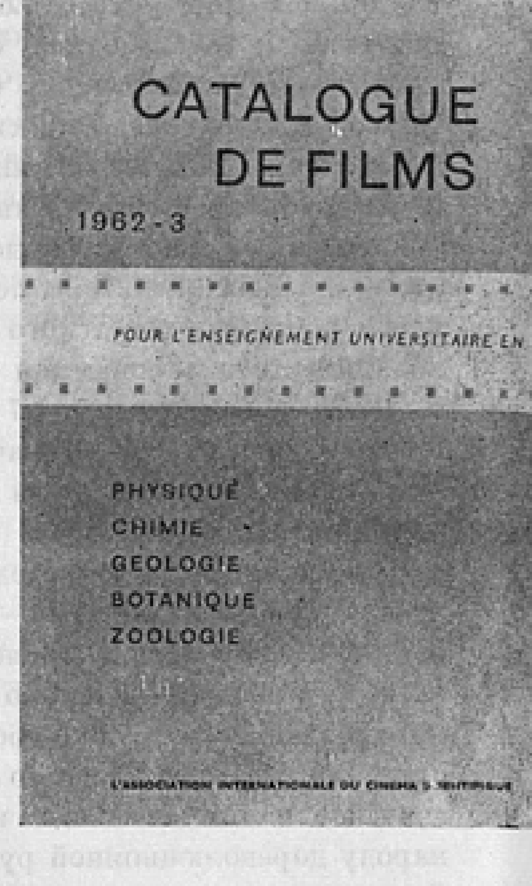
научные и технические исследования для развития и совершенствования кинематографии;

исследования во всех отраслях науки и технологии с применением различных способов киносъемки и разнообразной кинотехники;

изложение результатов исследовательских работ и научных теорий;

широкая популяризация научных и технических знаний с помощью кино, а также их отражение в социальных и экономических условиях людей и в их мировоззрении».

Аннотированный каталог, издание которого удалось осуществить при поддержке Отдела естественных наук ЮНЕСКО, вышел на двух языках — английском и французском. Он включает аннотации на пятьдесят научных фильмов по разделам физики, химии, геологии, ботаники и зоологии. Эти пятьдесят фильмов отобраны комиссией высококвалифицированных экспертов и рассчитаны на преподавателей и студентов. Каталог снабжен указаниями о различных методах применения фильмов в учебном процессе.



При составлении каталога количество отбираемых фильмов было строго лимитировано. Составленный заранее список сюжетов был направлен членам ассоциации с просьбой отобрать определенное количество фильмов (выпущенных в их странах), которые могут быть использованы в университетском обучении. Обращалось внимание, чтобы это были фильмы, обладающие высокими изобразительными качествами.

Составители каталога стремились к тому, чтобы все отрасли знания были представлены одинаковым количеством названий. Однако преобладающими оказались фильмы по разделу зоологии и в несколько меньшей степени — ботаники. Сложнее обстоит дело с разделами физики и химии, здесь далеко не все поддается запечатлению на пленку, и в силу этого кинематографисты сталкиваются с большими трудностями при реализации материала.

Наиболее широко представлены в каталоге научно-популярные фильмы Франции, ФРГ, США. Значительное место отведено произведениям научного кино социалистических стран — Германской Демократической Республики, Польши, Чехословакии.

По разделу физики в Каталоге рекомендованы два советских фильма: «Электрические свойства полупроводников» (режиссер В. Коротышев) и «Кинокурс автоматики и телемеханики. Магнитные усилители» (режиссеры Б. Доманский и Е. Юревич); оба выпущены Ленинградской студией научно-популярных фильмов. По разделу зоологии рекомендована картина «Специальный метод наблюдения за развитием эмбриона живого существа (кролика)» (режиссер С. Райтбурт, «Моснаучфильм»). В аннотациях отмечена научная и педагогическая ценность и хорошие кинематографические качества советских фильмов.

Е. К.

---

* Catalogue de films 1962—1963 pour l'enseignement universitaire en phisique, chimie, géologie, botanique, zoologie, l'Associasion internationale du cinéma scientifique, Paris.

Б. АГАПОВ

В гостях у парижан

Французская синематека, которая считается одной из самых крупных в мире, пригласила нас — режиссера И. Копалина и меня — рассказать о работах Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и некоторых современных мастеров советского документального кино. Мы должны были привезти с собой несколько фильмов, чтобы на протяжении десяти дней показывать их и рассказывать о них во дворце Шайо и на улице Ульм, где синематека имеет свои кинозалы.

Нашими хозяевами были г-н Анри Ланглуа и г-жа Мэри Мерсон — руководители синематеки. Это подлинные энтузиасты истории мировой кинематографии. Они полностью погружены в свои заботы— раздобыть как можно больше фильмов, получить как можно больше редких экспонатов для своего киномузея, как можно более широко демонстрировать лучшие образцы киноискусства.

В первый же день господин Ланглуа показал нам музей синематеки. Он организован недавно, его экспозиция не развернута еще и на четверть. Во дворце Шайо на весьма небольшой площади размещены экспонаты, относящиеся к предыстории кинематографа. Тут можно видеть первые попытки воспроизвести движение, можно проследить порой странный ход человеческой мысли, ищущей новых способов фиксирования жизни и еще не знающей, к чему это приведет.

«ТАЙНА? — ДА!»

Работы физиолога Жюля Этьена Марея (1830—1904) — исследователя, инженера и, вероятно, фантазера — начинаются с того, что он делает снимки последовательных движений человека на одной и той же пленке. Это имеет вид фотографического брака, но здесь уже заложена возможность уловить движение во всей его подлинности. Мы видим людей, шагающих в белом трико на черном фоне домов, и они кажутся нам многоногими длинными привидениями, протянувшимися от дома к дому. Альбатрос летит подобно белой ленте, из которой вытарчивают острия крыльев...

Внешне все эти фотографии и рисунки очень напоминают живопись футуристов, которые в начале века пытались передать движение живописью и скульптурой.

Марей, вероятно, особенно дорог сердцу мсье Ланглуа. Слегка задыхаясь, своим хрипловатым и тихим голосом он рассказывает об этом человеке в той чисто французской манере, когда оратор стремится прежде всего внушить свое ощущение от предмета, а потом уж заботится о научной или фактической аргументации.

— ...Как все одаренные люди,— говорит Ланглуа,— Марей многосторонен. Он ученый, но вместе с тем он художник. Он анализирует, он разлагает, он исследует с чрезвычайной тщательностью и вместе с тем — с импульсивностью поэта... Его окружают люди исключительные, он умеет их выбирать, такие, как мадам Дьёлафуа, та, которая, как вы знаете, первой увидела развалины Ктезифона,— неустрашимая исследовательница...

(Боже мой! — при чем тут Ктезифон?! Но слушайте, слушайте, что это был за человек!)

— ...Он чужд предвзятостей. И он умеет жить, не мешая другим. Он умеет так же все понять, как он умеет всем помочь. Он умеет быть руководителем, и он знает, что такое быть другом... Как Леонардо да Винчи...

(Леонардо да Винчи! Ктезифон! Какой был человек! Чужд предвзятостей, умел всем помочь... Все прекрасные слова подходят к этому человеку, и чем их больше, тем лучше!)

— ...Он исследует небо. Он исследует крылья, он не перестает анализировать тайну ударов крыла, он хочет раскрыть секрет полета, секрет ходьбы, секрет механики человеческого тела и, чтобы этого достигнуть, он ставит и решает проблему воспроизведения движения. Он создает аппараты, которые впоследствии позволят родиться кинематографу...

Мсье Анри делает паузу. Он наклоняет свою большую голову к плечу, и его лицо — полное, чуть-чуть детское — выражает сожаление, грусть и снисходительность к неосведомленности слушателей.

— Мы знаем о Марее все: что он делал, где он жил, чего он хотел, где он бывал и чего он искал... И однако...

Вздох... Пауза...

— И однако он для нас — тайна.

Тайна?! Да.

— Ибо ничто не могло быть большим противоречием этой жизни, жизни в самом сердце наиболее буржуазного общества, нежели исключительная красота того мира пластики, который носил в себе Марей! Нет, ничто не может быть более таинственным, ничто не может быть более лиричным, ничто не может быть более пламенным, чем молчание его тайны...

(Нельзя не любоваться Ланглуа в такие минуты— как дорог ему Марей, как любимы им тайны искусства... Он — добрый бог своей синематеки, добрый и красноречивый.)

— Да,— продолжает он, по-видимому, подходя к самому главному,— если Марей-ученый нам известен, если Марей-человек кажется нам известным, то Марей-художник для нас — тайна. Он проявляется только в своих произведениях. Но он надевает на них маску научных изысканий, чтобы лучше скрыть от этого высшего общества подлинную силу своего искусства, искусства начала века... Искусства, которое предваряет тридцать лет футуризма...

Мсье Ланглуа умолкает не только потому, что его маленькое устное эссе завершено, но и потому, что его зовут сотрудники: он уже опаздывает, ему нужно одновременно быть в нескольких местах и, несомненно, уж не спать четвертую или пятую ночь!

Так вот оно что! Художник под маской ученого! Тайна Жюля Этьена Марея! Он считает его не только первым изобретателем кинематографа. (В конце концов, проблема приоритета достаточно тривиальна.) Он считает, что Марей был первым изобретателем всего искусства XX века. Уж потом прошло оно через футуризм, кубизм, сюрреализм и т. д. Он подозревает, что в благополучной жизни весьма преуспевавшего медика и инженера, прославившего себя созданием замечательных аппаратов для физиологических исследований, была тайная область — область искусства будущего. Марей зашифровал ее потому, что не хотел подвергать себя и свою научную работу опасности. Ведь мещанское общество, в котором он вращался, могло счесть его «не комильфо», и его положение могло бы пошатнуться.

Не знаю, прав ли Ланглуа, рисуя такой образ Марея. Но мне нравится в этой гипотезе не столько Марей, сколько Ланглуа. Никакой систематик, никакой книгодум, страж архивной пыли не мог бы до нее дойти. Тут нужен романтик, даже фантазер, нужен человек, для которого поиски тайн иногда интереснее их раскрытия. Тут нужен мечтатель.

Судя по всему, мсье Анри принадлежит именно к этой не очень многочисленной, но очень любимой мною расе.

Что касается изобретения кинематографа, то как всегда «семь городов» претендуют быть его родиной, и разобраться в приоритете так же трудно, как отыскать тот кусок ветра, который первый надул парус. Между тем стоит только представить себе всех претендентов на первенство не как конкурентов, а как участников единого движения вперед техники или науки, то есть как сотрудников, пусть зачастую даже и незнакомых друг с другом,— и сразу драка превращается в созидание, на смену хаосу случайностей приходит история, и восстанавливается не только истина, но и достоинство творящего гения. К сожалению, мы еще находимся в той стадии развития, когда сознание непременно и наивно требует единоличия в истории прогресса. Впрочем, этому помогает и экономика. При коммунизме исчезнут экономические предпосылки честолюбия, политические выгоды национальных успехов. Привычка привязывать явление к личности потеряет питание. Культ личности, какова бы ни была эта личность, будет казаться смешным, как кольцо в носу. Историк науки всюду получит все возможности не только выяснять, но и публиковать истину. А смысл истины в общем состоит в том, что лишь в виде исключения возможны такие факты, как единоличное открытие или персональное изобретение.

Кинематограф никак не принадлежит к подобным исключениям. Наоборот, он являет собой пример многоличного труда. Его окончательное изобретение в середине 90-х годов XIX века есть точка, к которой двигались с разных сторон сразу весьма разные и очень многочисленные люди. Марей шел к нему как исследователь, как биомеханик, которому нужен был новый, совершенный инструмент для фиксации работающей мускулатуры. Что касается Эмиля Рейно, то он был прежде всего художник.

«ВСЕ УТОПИТЬ!»

Как большинство художников на нашей планете, Рейно был неудачником в практической жизни. Он окончил свои дни в госпитале для бедных в 1918 году.

О его трагической биографии можно узнать из статьи его сына господина Поля Рейно, того самого, сведения о котором вы найдете не только в словаре Ларусса, но и в нашей энциклопедии, чего не удостоен его отец. Рейно-сын был не больше не меньше как глава французского правительства в 1940 году, того самого правительства, которое получило название «кабинета поражения»: он передал власть маршалу Петэну. Уже после войны господин Поль Рейно сыграл роль «закройщика из Пале-Рояля», как сказал о нем Юрий Жуков: именно Поль Рейно был

тем политическим деятелем, который выкроил и сшил новую конституцию для де Голля..

Буржуазные политики любят писать мемуары. Если первым двигателем их деятельности является жажда власти и роскошной жизни, то вторым — жажда славы и светлой памяти у потомков. И потому они изо всех сил стараются объяснить этим потомкам, какие они были замечательные, хотя обманывать становится все труднее и труднее — люди научились понимать, что представляют собой господа, пролезающие к власти, и почему они к ней стремятся. Однако статьи господина Поля Рейно о его отце производят странное впечатление даже на тех наивных людей, которые еще находятся в состоянии очарованности * своим начальством: сыночек, будущий премьер, находился в расцвете сил, когда отец начал продавать свою мастерскую и свои аппараты на слом, потому что ему нечего было есть! Сыночек не поспел даже к дню похорон — был занят спасением родины от немцев и потому явился на день позже. Но сыночек стал «омм политик», политическим махером, и потому о нем пишут и вспоминают; а кто был его отец? Всего только творец. Только художник. Только изобретатель кинематографа. Не маршал и не министр. И потому о нем не стоит ни писать, ни вспоминать. А если о нем вспомнил сын, то, вероятно, не ради правды, а ради тех нескольких строк в обширной статье, в которых он пытается придумать оправдание своему безразличию к жизни и судьбе отца.

Страшно представить себе, как семидесятилетний уже больной старик, потерявший последнюю надежду, продавший за гроши на вес свой последний «оптический театр», еще недавно приводивший в восторг парижан, как он ночью брел возле спящего Тюильри к Сене, выбирая безлюдные тротуары, оглядываясь, боясь, как бы кто не заметил его со свертком в руках. Вот он спускается к воде, разворачивает принесенное, прислушивается и бросает в реку свои творения, как если бы это были вещественные доказательства убийства или кражи. Темные воды принимают и поглощают рулоны широких лент, в которые вставлены прозрачные картинки «светящихся пантомим», как были названы они на прелестных афишах Жюля Шеве, очень напоминавших афиши Тулуз-Лотрека. Какой был шум, какие восторги! Маленький зал музея восковых фигур Гревен под названием «Фантастический кабинет», весь обшитый зеркалами для того, чтобы казался просторнее, и отделанный, вероятно для таинственности, в стиле якобы восточной и якобы роскоши, полумрак которого располагал к волшебным мечтаниям, в течение почти семи лет был всегда переполнен. Эмиль и его единственный помощник трудились дни и ночи напролет. Во время сеансов они крутили вручную две горизонтальные катушки, пропуская перед лампой прозрачные рисунки. (В музее можно видеть гравюру того времени, изображающую Рейно за этим занятием: борода вразлет, шевелюра, вдохновенное лицо — он похож на Жюля Верна или на капитана Немо.) Они крутили до изнеможения, но зато «Фантастический кабинет» дрожал от рукоплесканий, и это была награда. Художники, артисты, поэты, знатоки искусства приходили смотреть «светящиеся пантомимы», чтобы не только удивляться новому изобретению, но прежде всего любоваться искусством рисовальщика. Это были годы успеха и вместе с тем годы адского труда. Ибо все время, которое оставалось от кручения, Эмиль должен был рисовать. Каждый кадр делался от руки, а каждый фильм длился по пятнадцать минут! Каждый кадр надо было вставить в металлическую ленту и обклеить по краям черной материей, чтобы не отсвечивал,— мучительное испытание терпения! Не оставалось времени на отдых, но не оставалось и франков на жизнь! Музей Гревен давал Рейно только 10 процентов от сбора. Все расходы по производству фильмов и на необходимые усовершенствования в оборудовании ложились на изобретателя... А он был увлечен. О нем говорили, что он сам был светящимся. В голове его уже возникали схемы стереоскопического, объемного «Оптического театра».

Сколько труда и сколько любви было отдано экрану, первому в мире! Сюжеты не отличались сложностью. Вот один из них, выполненный в 1889 году.

ОН НАЗЫВАЛСЯ «ДОБРАЯ КРУЖКА»

Загородный кабачок. Входит молодой человек, зовет служанку. Она не идет. Он стучит по столу. Служанка появляется. Она уходит за кружкой.

Молодой человек остается один. Он дает понять публике, что служанка ему очень понравилась.

Служанка возвращается, ставит кружку с пивом на стол. Молодой человек бросается перед ней на колени и изъясняется ей в яростной страсти. Появляется поваренок, хохочет, хватает кружку, выпивает все пиво и исчезает.

Служанка вырывается и убегает. Оцепенение молодого человека перед пустой кружкой. Он зовет служанку, показывает пустую кружку. Служанка убегает.

Входит путешественник английского вида с большим чемоданом и нарушает мечтательное настроение молодого человека. Тот начинает издеваться над прибывшим, танцует и жестикулирует, чтобы его позлить. Англичанин сердится. Завязывается ссора.

Пока посетители ругаются, появляется поваренок. Он выпивает вторую кружку пива. Выведенный из себя издевками молодого человека англичанин удаляется.

Молодой человек остается один. Новое удивление: кружка опять пуста.

* Слово séduction — обольщение, соблазн — часто иронически употребляется коммунистической прессой в отношении де Голля.

Он зовет служанку. Он грозит ей и, возмущенный, в свою очередь убегает.

Возвращается поваренок. Он объясняет служанке, что именно он-то и выпил обе кружки. Оба очень довольны.

Посылая гримасы и насмешливо жестикулируя по адресу молодого человека, они исчезают.

Вот и все. Но надо было нарисовать 700 картинок, 700 миниатюр, выполненных многими красками с величайшей тщательностью на желатиновой пленке тоненькой кистью, с очень мягкой растушевкой, с очень мелкими деталями... Последние фильмы имели уже более сложные сюжеты, в них было больше комических положений, и они шли под хохот зрительного зала. Они демонстрировались и имели успех даже тогда, когда обычный кинематограф уже занял место в театриках на бульварах. Но потом... Потом в «Фантастическом кабинете» стали оставаться свободные стулья, и на место «Оптического театра» музей Гревен пригласил хор цыган. Это был конец.

Конкурировать с кинокамерой было бессмысленно. Она производила целый фильм за то время, пока художник вырисовывал сотый кадр. И камер становилось все больше, театров становилось все больше... Рейно поступил секретарем в какую-то контору и однажды молотком расколотил свои аппараты, потом стал продавать что уцелело, и вот наконец — ночь, Сена, одиночество, уходят под воду последние фильмы... уходит смешной англичанин с чемоданом... тонет хорошенькая служанка с пивом в руках, тонет клоун с тремя дрессированными собачками, движения которых так прелестно удавались Эмилю...

Жорж Садуль говорит, что, судя по двум уцелевшим фильмам Рейно, его работы были чудом вкуса и изобретательности. Одна из них — «Вокруг кабины, или Приключения парижанки на морских купаниях» — с великим талантом и юмором передает атмосферу морского пляжа в 90-х годах прошлого века, а по комизму жестов и характеру происшествий как бы предваряет картины Чаплина.

Деловой и неутомимый Эдисон, этот прообраз современной американской фирменной лаборатории, удачливые и богатые братья Люмьеры и множество дельцов, ищущих наживы на новом, сенсационном виде зрелища, торжествовали успех, вероятно, даже и не заметив трагедии, которая разыгралась на подступах к их торжеству.

А как изящно рисовал Рейно своих персонажей! Какой необыкновенный талант позволял ему с такой точностью разлагать движение без помощи каких-либо приборов, а единственно силой изумительной интуиции и наблюдательности.

Конечно, история мультипликационного фильма начинается с Эмиля Рейно!

ПОСЛЕ ТРАГЕДИИ

Рассматривая витрины музея в Пале Шайо и на улице Курселль, с ясностью видишь, какой длинный, хоть и быстрый вояж должна была совершить человеческая изобретательность, чтобы обогатить нас новым видом искусства — кинематографом. Хотя мы знаем довольно хорошо, как оно возникло, хотя нам совершенно понятна его техника, есть один вопрос, на который нет ответа.

— Тайна? — Да!

Первые приборы для воспроизведения движения появились задолго до аппарата Люмьеров и были вызваны просто поисками забав. Это были развлекательные игрушки, не более. Жюль Марей поставил перед собой цель противоположную: ему нужны были приборы для научных исследований. Эмиль Рейно был обуреваем иным желанием: оживить живопись. Затем, уже во всеоружии съемочной техники, кинематограф сумел ответить и той и другой задаче — он стал могучим орудием познания и небывалым орудием искусства. Все это просто и бесспорно.

Но ведь есть у кинематографа и другая сторона.

Когда Форд нашел принцип массового производства автомобилей, цель его непосредственно совпадала с потребностью. Общество дошло до того уровня экономики, когда лошадиный транспорт оказался в противоречии с потребностями промышленности и потребления, и нужен был дешевый и быстрый метод производства транспортных средств, причем с обязательным повышением скорости движения.

С созданием кино дело обстояло не так. Оно появилось без требований со стороны общества. Над изобретателями не висела угроза остановки искусства, задержки культурного развития. Никто не колотил в ворота Люмьеров: «Дайте нам театр, который можно было бы перевозить в одном чемодане! Дайте нам зрелище, доступное сотням миллионов людей в любой точке земного шара! Дайте нам искусство высшей интенсивности, предельной легкости восприятия, максимальной дешевизны — наиболее демократичное из всех доселе бывших!»

Нет, дело обстояло отнюдь не так. Марей не сулил ничего, кроме научного рассмотрения биомеханики. Эмиль Рейно трудился над своими рисованными шедеврами не меньше, чем любой художник прошлого, и сеансы в «Фантастическом кабинете» были не более демократичны, чем сменивший их хор цыган...

Но оказалось, что люди, подготовившие появление кинематографа, и не подозревали, что именно кинематограф ответит самым новым требованиям общества в отношении массовости искусства. Эта игрушка, эта забава для немногих поспела превратиться в самую

небывало массовую форму искусства именно тогда, когда вот-вот уже толпы готовы были требовать ее появления!

Все сошлось для этого: изобретение очень чувствительных фотоэмульсий, удобных электрических источников света, точных промышленных методов в производстве пленки и т. д. Бедный Эмиль Рейно стал жертвой этого генерального движения искусства — движения к огромным массам людей, движения в любые, самые далекие точки планеты. Его мастерство отвечало только одному требованию — требованию вкуса и совершенно не могло ответить главному требованию нового времени — массовости.

И Рейно погиб, его шедевры исчезли в волнах гигантского потока человеческих масс, властно заявивших о себе на заре XX столетия.

Когда Анри Ланглуа показывал мне наивные машинки и игрушечные приборы, при помощи которых человек пытался овладеть временем и поймать движение, я сказал ему:

— Располагая этим парком аппаратуры за полтора столетия, вы могли бы создать совершенно необыкновенный фильм. Вы могли бы показать на большом современном экране то, что видел человеческий глаз сквозь все эти приборы, начиная от примитивного диска с двумя совмещавшимися рисунками и кончая волшебным очарованием «светящихся пантомим».

И в самом деле, предыстория кино глазами его зрителей — весьма любопытная и очень своевременная тема для научного фильма.

«НЕ ВЕРЮ!»

Мы просмотрели несколько фильмов, достойных внимания. Один из них — фильм Франсуа Рейшенбаха «Такое большое сердце».

Фильм этот посвящен жизни боксера-негра. Автор стремится приблизить свою работу к игровому кинематографу. В некоторых сценах ему удается достигнуть интересных результатов. Вот, например, эпизод, когда герой, который еще очень молод, наивен, плохо разбирается в жизни, является к гадалке, чтобы посоветоваться с ней о своем будущем. Будущее для него рисуется, конечно, только как жизнь при деньгах и с приятной женщиной.

Я не знаю, как была проведена эта съемка. Мне кажется, что гадалка знала, что оператор работает в соседней комнате, а герой, вероятно, этого не знал. Я думаю, что гадалка не только занималась своим профессиональным ремеслом, когда с превосходной естественностью выспрашивала своего клиента, раскидывала карты и предрекала ему судьбу. Должно быть, она чувствовала себя еще и в заговоре с кинематографистами и действовала как режиссер, стараясь, чтобы ее собеседнику оставалось только поддакивать, или удивляться, или смущаться. И, пожалуй, именно эта роль режиссера, забота о том, чтобы парень сыграл как можно лучше, и сделала ее собственную игру столь превосходной. Все получилось так жутко естественно, что казалось даже — запах старой, затхлой и тесной квартиры, полной всякого тряпья и барахла, исходил от экрана.

Хорошо вышла и сцена, когда слепой массажист «обрабатывает» юношу и болтает с ним о том о сем. Для того чтобы выдержать весь фильм в стиле реалистического романа, пришлось применить внутренний монолог, который сопровождает героя всюду и особенно когда на экране мы видим вполне обычные проходы, или крупные планы, или действия, в общем ничем не интересные. В этих местах герой «думает».

Он думает, например, как неприятно, когда человека называют боксером. Что это за профессия — боксер? Это только средство, чтобы заработать на настоящую, спокойную жизнь.

Он слушает мелодию из «Севильского цирюльника» и мечтает о девушках. Пожалуй, ему нравятся больше блондинки, впрочем, и среди брюнеток попадаются очень приятные.

Он глядит на портрет черного малыша, вероятно, его брата: «Я тебе устрою жизнь лучше, чем у меня».

Он вешает на шею талисман: «Пожалуй, это в общем может принести мне счастье».

Так во внутреннем монологе раскрывается образ, который хотел бы видеть режиссер за симпатичной, но заурядной внешностью черного боксера.

Когда дело доходит до ринга, то здесь подлинная документальность вновь вступает в удобную для себя зону. Мы видим зрителей, которые вопят: «Дай ему справа!», «Двинь его в пуп!», «Не бойся, ты видишь, он сам боится». Мы видим, как вздымается живот боксера, задыхающегося от усталости. Мы видим мелкие, но очень противные подробности приведения несчастных в чувство — мокрые полотенца, опрыскивания, обмахивания, вдвигаемые в рот предохранительные челюсти, нашептывание одобряющих слов и потом — снова разъяренных идиотов, которые требуют крови.

В общем, фильм этот сделан не столько с искусством, сколько с хитростью. Он сделан культурно, очень профессионально. Он неплох даже в литературном отношении, хотя задача текста не была слишком сложной: надо было рассуждать и острить с позиций очень примитивного человека, попавшего в очень непонятный ему мир. Но весь фильм в целом производит впечатление неправды. Вы не уверены в том, что именно так думал данный человек в дан-

ное время своей жизни. Вы не уверены в том, что снято главное в его жизни. Внутренний монолог часто напоминает те комментарии, которые делает дрессировщик, показывая своих животных. Словами он оправдывает их поступки, зачастую идущие даже вразрез с программой, осмысляет их обязательно иронически. Он разговаривает с ними так, как если бы животные полностью его понимали и могли ему ответить. Но там это смешно, здесь — нет. Какое-то чувство оскорбленности за героя возникает при самых лучших остротах. Вы его жалеете не потому, что он попал из деревни в город, а потому что он оказался в жестоких и бесцеремонных руках искусного дрессировщика людей. Не думаю, чтобы документальная кинематография пошла этим путем и развивала эти методы.

«БЕДНЫЙ ФРЕДО»

Так можно было бы назвать картину «Блеффер», сделанную режиссером Серджио Гобби.

Бедный, милый Фредо!

Поль Герс в роли Фредо действительно милый парень. Да и чем он плох?

Правда, он только что вышел из тюрьмы, где сидел пять лет по уголовному делу, но что поделаешь, такова жизнь!

Правда, после тюрьмы он сейчас же принялся за свое ремесло авантюриста, шулера, обманщика... Но так получилось, ведь это — жизнь.

А в сущности, чего он хотел? Только завести свой ресторанчик, не больше. Он ведь пытался занять деньги на это предприятие, но его друзья, уверенные, что он опять блефует, не дали ему ни сантима. Жестокие, бессердечные, безразличные люди!

И вот ради своей светлой и чистой ресторанной мечты он обыгрывает краплеными картами каких-то людей, устраивает аферу с продажей костюмов, потом напивается, потом, как всегда случается в мире блатных, у него крадут деньги... И уж только тогда он пускается в сложную детективную авантюру с каким-то брильянтовым колье. За находку этого колье обещаны миллионы. Ему удается стибрить драгоценность. Он подсовывает ее своему бывшему сообщнику, который в начале картины участвовал в его избиении. Сообщник и Фредо проводят труднейшую сцену взаимного охмурения. Можно поражаться необыкновенной выдержке и твердости характера обоих. По-видимому, они прекрасны в своем негодяйстве. Они играют со смертью. Какой шик! Они ставят на карту свою жизнь. Какой героизм! И они все время улыбаются. Какая стильность!

Симпатии зрителя, конечно, на стороне Фредо, потому что такой открытой, такой доброй улыбке нельзя не верить. Что касается его партнера, то черные очки и безукоризненный костюм тоже интригуют: красивый парень, неплохо выглядеть таким дьяволом.

Фредо обманывает, как виртуоз. Он должен получить гигантскую премию. Ресторанчик, а теперь уже, может быть, ресторан — вот он, почти в руках.

Когда все уже сделано, перед Фредо возникает тот, кто недавно украл у него шулерский выигрыш. Милый, добрый Фредо загорается ненавистью. Погоня, неловкий шаг — Фредо под автомобилем. Он умирает на мостовой. Его доброе, честное лицо мы видим крупным планом. И его единственный верный друг, тот, с кем он хотел разделить ресторанное счастье, роняет на это милое, доброе лицо слезу!

Плохо ли сделал Гобби свой фильм? Плохо ли играют актеры? Нет, все хорошо. Но именно это и плохо. Фильм очень реалистичен, очень натурален. Это — не детектив в обычном стиле непрестанных убийств и погонь. Это — почти психологическая драма с множеством бытовых правдивых подробностей. И потому она производит особенно удручающее впечатление. Полная бесцельность существования. Жизнь состоит из мошенничеств и лопнувших надежд. Никто в этом не виноват — ни мошенники, ни те, кто их преследует.

«Таково наше время... Сделать ничего невозможно!»

Может быть, фильм этот поставлен для того, чтобы отвратить молодежь от преступного пути? Что-то непохоже! Герс играет положительного героя! Если Мацист был богом мускулатуры, если Дуглас Фербенкс был дьяволом шпаги, то Герс—Фредо — король обмана. Он обманывает не только персонажей фильма, он надувает и зрителей: им кажется, что он и впрямь хороший парень — этот авантюрист, шулер и вор!

СУД СОВЕСТИ

Фильм «Мюриэль», поставленный режиссером Аленом Рене по сценарию писателя Жана Кейроля, называют «трудным» фильмом. Некоторые полагают, что его надо смотреть не менее трех раз, чтобы понять во всей глубине. Некоторые, наоборот, отвергают его сразу, считая формалистическим трюком, набором ничем не связанных эпизодов, подделкой под документальность и т. д.

Фильм начинается с того, что в маленький приморский городок приезжают два человека — уже пожилой мужчина и еще молодая женщина, чтобы погостить у Елены, с которой когда-то, очень давно, еще до войны, Альфонс был близок. Женщина, с которой он приехал, считается его племянницей.

Елена встречает их. Они идут по городу уже вечером, в руках у них чемоданы. Ветер гудит,

грохочет море. На улицах мало народа. Все в полумраке, освещен только большой ресторан. Наконец они приходят к Елене в многоэтажный новый дом, один из тех, которые строятся сейчас во Франции для людей среднего достатка... Садятся за стол...

И тут возникает ощущение невероятной трудности, назревание скандала почти по Достоевскому, сверхнапряженность, из которой должен быть найден выход...

С первых же минут фильма зритель погружается в атмосферу сложных и тягостных переживаний, которые пронизывают людей и которые подчеркиваются вещами, пейзажами, даже расположением теней и цветовых оттенков.

Говорят, сценарий этого фильма уместился на пятнадцати машинописных страницах. Я думаю, что текст занял гораздо больше места, как и партитура музыки, которую написал Ганс Вернер Генце... Но, действительно, изложить события фильма можно очень коротко, ибо в нем нет сюжета, как обычно его понимают. В нем есть убийство, есть поцелуи, но нет приключений; можно подумать, что обычность есть основа замысла, во всяком случае почва, на которой вырос этот странный сад жизненных банальностей. И вместе с тем мир, куда вы входите, сразу становится вашим. Вашим до такой степени, что кажется, вы вспоминаете нечто из собственной жизни, что вами было забыто или на что вы не обратили внимания.

Второе название фильма — **«Пора возвращения»**. Оно многозначительно. Альфонс и Елена все время возвращаются к тому, что было 22 года назад, когда девушка шестнадцати лет влюбилась в этого спокойного, красивого и стройного человека. Потом она вышла замуж за другого. Муж умер. Она приютила его сына Бернара, который сейчас живет здесь, в этой квартире, еще недокрашенной, полной мебели для продажи, потому что Елена стала антикваром. В течение всей картины, вернее сказать, в течение того маленького куска времени, когда нам предложено проникнуть в мир этих людей, они ведут разговоры, полные упреков, сожалений и взаимного непонимания, несмотря на то, что они уже не только взрослые, а старые. Ничего нельзя вернуть, ничего нельзя переделать. И вместе с тем за что-то надо ухватиться. Может быть, счастье еще возвратимо? Может быть, можно жить по-другому?

Бернар, сын покойного мужа Елены, — молодой человек, прямой, очень сосредоточенный, ненавидящий болтовню, готовый разоблачить все, что скрыто, готовый отдать все, что имеет, другим, включая свою жизнь. Он не в состоянии выносить напряженность, недосказанность, неясность. Он вскакивает из-за стола и уходит. Молодая женщина, приехавшая с Альфонсом, идет за ним.

Они бродят по городу. Шумит море, воет ветер, никого нет. Она рассказывает ему, что она вовсе не племянница, что Альфонс ей не нужен, что, когда они вернутся в Париж, она от него уйдет. Неизвестно почему, Бернар заинтересован ею, ведь у него есть подруга, которую он, вероятно, любит, с которой он видится тайно, потому что тайна — свойство его природы. Он не любит болтать, чем резко отличается от старшего поколения. Он раздражается, сердится, рубит сплеча правду, и от этого становится еще более непонятным для нас. Каков он? Каковы все герои картины? Герои ли они?

Фильм только задает вопросы, он не отвечает на них. Он как бы отрицает самую возможность ответа. Можно подозревать, что авторы страдают как бы особым видом агностицизма. Они как бы говорят: разве известно нам что-нибудь о нас? Мы знаем о себе немногим больше, чем о космосе... Во всяком случае, наши знания очень несовершенны.

Художник может портретировать нас, и это, пожалуй, единственный способ познания, если оно вообще возможно.

Но перед художником — трудность: что выбрать? На чем остановиться? Мимо чего пройти не замечая? Ведь куда ни обратится объектив его аппарата или его собственный глаз, все — частицы нашего времени. Какие из них выдержат экзамен, а какие исчезнут? Может быть, мгновение, которое кажется самым незначительным, останется на всю жизнь и определит собой характер человека, его счастье или его беды. Или наоборот, то, что он считает большим событием, окажется мелочью?!

Когда Бернар был на Алжирской войне, думал ли он, что Мюриэль, взятая в заложницы, замученная где-то совсем рядом, будет всю жизнь его страшной спутницей, его мучительной совестью и даже заставит его решиться на самое ужасное, на что может решиться человек,— на единоличное сознательное убийство? Ведь там, на войне, все так же банально, так же обыкновенно, как и здесь, в маленьком приморском городке. Сейчас Бернар глядит в это прошлое. Как кинолюбитель, он снимал что попадалось во время похода, ничего особенного — то горящую деревню, то выпивку в дружеской компании, то едет на лошади какой-то солдат, то бегут куда-то люди — крохи тяжелого труда войны, тягостной обыденщины... И вот: Мюриэль. Ее нет в любительской хронике. Ее нет и в фильме Алена Рене. Во всяком случае, мы ее не видим. Мы слышим только слова о ней.

«Пора возвращения» пришла и к Бернару, и он уже не может вырваться из теней памяти.

Он идет к дому одного из тех, кто был повинен в гибели Мюриэль. Он зовет его спуститься к нему. И когда тот показывается в воротах, выстрелом

кончает его жизнь. В Африке их учили метко стрелять. Их научили.

Что будет с Бернаром дальше? Может быть, он подвергнет и себя той же участи? Как определить размеры вины того, кто убивал, и того, кто смотрел на это, или того, кто не помешал этому? Он уходит. Тут закрываются створки времени, которое нам дано для присутствия в мире этих людей.

Банальное мышление должно восстать против этого фильма о «банальности» жизни; тут, мол, сплошной формализм, сплошные киновыверты:

героиня фильма, именем которой он назван, в фильме не появляется;

разговоры, которые ведут персонажи, продолжаются в то время, когда говорящих уже нет на экране и на нем действуют другие;

день монтируется с ночью и ночь — с днем, так что можно заподозрить небрежность или даже неграмотность монтажа;

наконец, отсутствие интриги, незавершенность идей, недосказанность текста, отрывочность диалога.

И эта странная, мучительная песня-ария, которую поет женский голос и которая врывается в фильм внезапно и в самых, казалось бы, неподходящих местах...

Что все это значит?

Уж не хотят ли авторы просто поразить зрителя?

Ален Рене, вероятно, шутя, сказал во время работы над картиной, что он создаст «сверхкоммерческое произведение», то есть такое, которое будут смотреть все. И, по-видимому, он был прав, фильм пользуется огромным успехом. Пресса единодушно отмечает, что, несмотря на трудность восприятия, фильм близок каждому.

Да, это так.

А разве чеховские пьесы не получали упреков в том, что они бессюжетны, в том, что их героем является «атмосфера», что они — ни о чем?

А разве законы монтажа установлены раз и навсегда? Но ведь каждое пятилетие устанавливаются новые законы монтажа, отвергаются или берутся вновь на вооружение старые законы монтажа?

И разве то, что не сразу понятно, всегда есть формализм?

В фильме «Мюриэль» достигнуто, как мне кажется, нечто очень важное для современности. Обыденное, простое, каждодневное оказывается раскрытым как исключительное, трагическое и очень сложное. Главная идея, которая пронизывает картину,— ненависть к насилию, к жестокости, к бесчеловечности. И эта ненависть возникает в фильме не потому, что к ней призывают, и не потому, что показывают акты жестокости и бесчеловечности, а потому, что становится бесспорным, кристаллически четким самое обычное: все, что окружает современного француза, пропитано жестокостью, таит в себе насилие.

Между тем жизнь выдается по одной на каждого, она неповторима и нет в ней иной «поры возвращения», как только в воспоминаниях. А память — всегда страдание.

Как же быть?

Фильм не отвечает ни на какие вопросы. Но, боже мой, как печальна эта жизнь, которая показана в нем, как она беспросветна! Все стремятся к счастью, к скромному, не требующему ничего особенного счастью. А оно не дается, даже самое скромное, самое маленькое.

Может быть, именно потому, что оно маленькое?

Может быть, именно потому, что вне большого общего дела счастье невозможно?

Современный человек, такой, каким сделало его это столетие, то есть привыкший видеть очень многое, кроме своего личного мирка, может ли он быть счастлив вне движения народа к большим целям? Для этого сейчас он уже должен был бы нарочно не смотреть вокруг. Бернар не может не смотреть вокруг. И он наименее счастлив из всех: совесть потребовала от него казнить своего товарища и, может быть, потом — самого себя!

Видит ли он будущее? Ждет ли он чего-то от будущего?

Старшие — Альфонс и Елена — пытаются обрести радость в прошлом, и это не удается. Бернар не надеется на будущее. Вероятно, представление о движении вперед, об историческом прогрессе не работает в его душе, не имеет для него смысла.

В своей интересной, хотя и спорной статье об «Ивановом детстве» Жан Поль Сартр пишет:

«Эти моменты отчаяния, которые разрушают человека, мы (французы — *Б. А.*) тоже знали, пусть в меньшей степени, но мы тоже сталкивались с ними в ту эпоху (эпоху второй мировой войны — *Б. А.*). Однако мы никогда не имели ни той удачи, ни той чести, которые дают возможность человеку бросить себя в грандиозное созидание...»

И далее: «СССР — это единственная из великих стран, в которой слово прогресс имеет смысл...»

Я не хочу упрекать ни режиссера, ни писателя в том, что они не смогли перешагнуть линию отчаяния. Я думаю, что уже то, что они сделали, важно и нужно людям. Что же касается искусства, мастерства, то они достигли, как я думаю, замечательных успехов: они изобрели форму, которая наиболее подходит к внутреннему миру героев. Она сама по себе уже обладает содержанием. Ее прерывность, ее способность наслаивать и сочетать разные сферы жизни, разные углы восприятия в одном мгновении, и удивительная емкость в отношении деталей, и та свобода, которую предоставляет она мастеру, чтобы,

отбросив все путы условности и традиций, он мог непосредственно приблизить зрителя к обыденной жизни, — все это достойно интереса и уважения.

«Трудный фильм»?

Ну что же, не все то хорошо, что легко.

Не все то поражает душу, что поражает глаз.

Именно здесь, на этих словах, и уместно перейти к «Клеопатре».

«НЕТ!» ГОЛЛИВУДУ

По всему Парижу можно видеть бедро и разрисованные глаза Элизабет Тейлор, возлежащей в фараонском облачении.

«Должно было пройти две тысячи лет, чтобы вновь ожило величие царственной Клеопатры. Не потребовалось и двух суток, чтобы десятки тысяч парижан ринулись увидеть высшее сверхзрелище экрана — «Клеопатру».

Так гласит реклама. Но все это вранье.

Я был в театре на шестой день после премьеры. Половина зала была свободна. Если сопоставить то, что было истрачено на это «сверхзрелище», с тем, какое впечатление оно производит, то можно сказать только одно слово — провал.

Фильм идет четыре часа. Он широкоформатный, цветной, стереофонический, набитый аттракционами. Он стоил десятки миллионов долларов. Он снимался несколько лет.

Можно ли сказать, что мы никогда не видели ничего подобного?

В том то и дело, что нельзя.

Конечно, в фильмах Гриффита, таких, как «Нетерпимость», количество статистов было меньше, цвета не было, звука не было, экран был маленький.

Конечно, в «Кабирии» было понаделано больше ошибок против истории...

Конечно, в «Бен-Гуре» декорации были несколько скромнее и костюмы не столь богаты...

Однако, по существу, мы не увидели ничего нового.

Давайте устроим небольшую беседу нескольких ценителей, чтобы они высказали основные мнения, которые мне пришлось услышать и прочитать о «Клеопатре» в Париже.

— Действительно, ничего принципиально нового в фильме нет. Однако уже сама величина того, что на экране, есть новость. Ведь это безмерно. Когда я увидел под собой гигантскую площадь римского форума, вокруг которой возвышаются в натуральную величину дворцы и храмы, и когда под аркой высотой с семиэтажный дом появляется гранитный сфинкс высотой с пятиэтажный дом, влекомый тысячью полуобнаженных атлетов, и когда толпа в тысячу полуобнаженных граждан ревет, приветствуя египетскую царицу, едва видимую на лапе гранитного чудовища, я сказал себе — зачем я буду лишать себя удовольствия и затягиваться в мундир критика? Во мне кипит мальчишеское любопытство, мне двенадцать лет, я вскакиваю со своей скамейки на галерке и кричу от восторга. Морское сражение, в котором участвуют десятки гигантских кораблей, стреляющих друг в друга огненными снарядами. Дворцы немыслимой высоты, где все блестит золотом и драгоценными камнями. Бассейны. Роскошные телеса рабынь. Фимиамы. Ступени. Колонны. Ультрамариновые небеса. И столько крови, что Дюпон смог бы разбогатеть на ее поставке. Разве все это не сверхзрелище?

— Сверх-ультра-экстра-мюзик-холл!

— Право же, это забавно, на один билет вы получаете столько кубических километров аттракционов, что ваш расход окупается сполна.

— А костюмы? Прически? Все, что можно сделать из волос, золота и шелка, тут сделано. Мадам Тейлор получила столько костюмов, сколько не имела ни одна «звезда» за все время существования Голливуда.

— Но, может быть, под пышностью и роскошью здесь скрывается глубокий смысл? Может быть, творцы картины хотели противопоставить Восток и Запад? Восток — женственный, вне рационализма, изысканный, полный наслаждений. Запад — мужественный, жестокий, непреклонный, с его сенатом, легионами, с его трубящей медью и окровавленными мечами.

— Почему вы отказываете Востоку в мужественности, а Западу в изысканности? Что за противопоставление? Ведь в картине допущена грубейшая историческая ошибка, и удивительно, как могли ее допустить люди, располагающие неограниченными средствами, чтобы привлечь для консультации любых историков, любых искусствоведов. Все вещи, все костюмы, все прически, все оружие, которые мы видим в картине, представляют собой вариации археологических находок в гробнице Тутанхамона, то есть относятся к XIV столетию до рождества Христова, между тем как действие присходит во второй половине I века до рождества Христова. Можете вы вообразить себе генерала де Голля в костюме Людовика XIV?

— Мы не можем, зато может он.

— За двенадцать веков произошли гигантские изменения. В Египет пришла Греция. Клеопатра никакая не египтянка, она — чистокровная гречанка не только по происхождению, но и по культуре, по воспитанию. Александрия ее времен — эллинистический город, господствующий здесь язык греческий; египетский язык можно было услышать реже, чем еврейский или сирийский. Все это неграмотно.

—Можно подумать, что в Голливуде не читали Плутарха. Вспомните, например, сцену убийства Цезаря. Здесь она разыграна в стиле изящества и даже вежливости. Между тем согласно Плутарху: «Туллий схватил обеими руками тогу Цезаря и стал стаскивать ее с шеи, что было знаком к нападению... Каска нанес мечом первый удар Цезарю в затылок, но не смертельный, легкий — вероятно, он был смущен в начале своего ужасного замысла. Поэтому Цезарь обернулся, схватил меч и не выпускал его. Почти одновременно оба кричали: раненый Цезарь по-латыни: «Негодяй, Каска, что ты делаешь?», а Каска — по-гречески, обращаясь к брату: «Брат, помоги!»... Все заговорщики с обнаженными мечами окружили Цезаря: куда бы он ни обращал взор, подобно дикому зверю, окруженному ловцами, встречал удары мечей, направленные ему в лицо и глаза, так как было условлено, что все заговорщики примут участие в убийстве и как бы вкусят жертвенной крови. Поэтому и Брут нанес Цезарю удар в пах. Некоторые писатели указывают, что, отбиваясь от заговорщиков, Цезарь метался и кричал... Цезарь, как сообщают, получил двадцать три раны. Многие заговорщики переранили друг друга, направляя столько ударов в одно тело...

— Однако у Светония эта сцена выглядит не такой уж бойней.

— Не думаете ли вы, что мы имеем право предъявлять требования абсолютной точности к художественному произведению? Бернард Шоу, например, начинает свою пьесу «Цезарь и Клеопатра» тем, что заставляет римского диктатора встретиться с египетской царицей ночью в пустыне, у подножия сфинкса. С точки зрения ученого — это — чистейший вздор.

— Но кто же позволит себе сравнивать блестящее творение Шоу с этим балаганным «шоу»? (англ.: зрелище — *Б. А.*)

— Я не против отступлений от данных истории. Но я против Голливуда, который выпирает из каждого кадра картины. Вспомните хотя бы балет, предшествующий торжественному въезду Клеопатры в Рим. Все повадки «тысячи герлс» мы видим здесь на форуме перед сенатом и народом римским. Там выскакивают, например, полуголые дамы и машут крыльями, они одеты в перья и украшены теми знаками божественного достоинства, какие присущи Изиде, когда боги превратили ее в птицу — символ скорби. Заставлять скорбящую Изиду плясать на площади так же нелепо, как устроить выступление жонглеров в гриме Христа, жонглирующих терновыми венцами.

— А этот дождь конфетти и серпантина — не напоминает ли он вам предвыборную кампанию где-нибудь в Чикаго, когда люди хватают телефонные справочники из будок автоматов и, искромсав их, кидают в проезжающего кандидата?

— Особенно забавно выглядят сцены на парапете крепости во время морского сражения. Там действуют маленькие модели судов. Они расставлены на гладком полированном столе, военачальники передвигают их соответственно действительному расположению на воде. Именно так делали англичане в своем подземном штабе во время воздушных нападений гитлеровской авиации на Лондон. Но тогда это было необходимо, поскольку на громадных воздушных пространствах нельзя было сразу охватить взглядом общей картины налета. А здесь? Стоило подойти к барьеру парапета, чтобы увидеть все корабли в натуре.

— Вы обратили внимание на ликторские связки, так называемые «фасцес», которые обычно носили перед консулами? В действительности они делались из натуральных ветвей, которые связывались обыкновенными ремнями, а сверху втыкался топор. Это был символ власти и правосудия. Голливуд сделал их из золота. Он не мог допустить, чтобы на экране было что-нибудь «бедное». Раз Голливуд, раз цари, значит, все должно быть из золота.

— Я не могу понять, как культурные люди, имея такие гигантские возможности, отказались от самой заманчивой мысли, какая должна была возникнуть: восстановить при помощи кино историю, оживить умершую две тысячи лет тому назад цивилизацию. Для этого они должны были как можно прочнее забыть нашу современность, как можно более органично вжиться в ту далекую эпоху. Они отказались от этой возможности. Они потратили гигантские деньги и огромные усилия на дешевку, которая производит впечатление грубого примитива.

— Надо принять в соображение, что в этом отношении против режиссера стояли слишком большие силы, чтобы он мог их преодолеть. Во-первых, коммерция. Фильм «Клеопатра» можно считать самой обширной и самой гигантской операцией против телевидения. Надо было сделать такое, что никак нельзя воспроизвести на телевизионном экране. Во-вторых, против режиссера могли восстать «звезды». Их было по крайней мере трое: Элизабет Тейлор, Ричард Бартон и Рекс Гаррисон (Клеопатра, Марк Антоний и Юлий Цезарь), впрочем, достаточно и двух первых, тем более что Гаррисон показал себя в картине лучше, чем все другие. Он все-таки сделал попытку создать образ, не лишенный исторической и человеческой правды.

— Судя по данным печати, Элизабет Тейлор вела себя фараоншей не столько на экране, сколько в жизни. Она капризничала, требовала невероятных денег, ставила почти невыполнимые условия и заставляла себе подчиняться, потому что ее

отказ от участия в картине, уже наполовину снятой, обозначал бы финансовый крах компании. Я не думаю, что, если бы режиссер Манкевич даже захотел придать Клеопатре хотя бы те черты, которыми ее наделяет Плутарх, госпожа Тейлор не устроила бы ему яростной сцены.

— История говорит о блестящем уме, широкой образованности, о прекрасном знании нескольких языков, причем все это вполне вероятно, если принять во внимание общий уровень культуры высших классов в ту эпоху. А Тейлор играет недалекую норовистую барыньку, которая в момент высшего волнения принимается рвать и резать платья, висящие в ее гардеробных шкафах. Великосветскость американской элиты с ее высокомерием, бездушием, жаждой удовольствий и душевной пустотой не удалось прикрыть никакими символами египетских времен. Иногда эти миллионеры и бизнесмены, облаченные в тоги, как в домашние халаты, и эти дамы из нью-йоркского общества на великосветских курортах выглядят очень смешно, но всегда все это только раздражает...

...Тут я хотел бы персонифицировать одного из говорящих. Мы встретились с ним с глазу на глаз, и я не был вполне уверен, не разыгрывает ли он передо мной какую-то сложную, им самим задуманную роль, настолько живописно выглядел он во время беседы.

Представьте себе человека за семьдесят, с невероятно горбатым носом, с огромной нижней челюстью, почти без губ, с очень живыми маленькими глазками, с очень красивыми, хотя уже искривленными старостью руками. Он был весь в пепле от трубки, который сыпался на драгоценный твид во время стремительных взмахов правой руки (левая, как мне думается, несколько парализована). Я не хочу называть его фамилии, в ней было, во всяком случае, не менее двух «де» и столько же названий общеизвестных районов Франции. Словом, это был аристократ «пюр санж».

— Что сказать вам об этом фильме? Дело не в том, какой образ «Лиз» создала на экране, дело в том, что она чувствует себя богиней и царицей в жизни. Если говорить о божественном происхождении богатства, то, конечно, ни один миллиардер не зарабатывал денег с такой невероятной скоростью. Когда понадобилось доснять эпизод длиной в 30 секунд, ей было заплачено по 8 тысяч новых франков за секунду (более полутора тысяч новых рублей — *Б. А.*). Если говорить о божественности красоты, то она отвечает требованиям каких-то слоев и каких-то возрастов населения, которые видят в ней свой идеал. В мое время она подошла бы в горничные моей бабушке, которая любила смазливеньких служанок. Сейчас она Венера Америки, в этом весь секрет. Конечно, Венера уже стареет: если ее лицо еще сохраняет молодость, то все остальное...

Мой собеседник поднял правую бровь и опустил левый угол рта, выразив таким способом полное пренебрежение, в авторитетности которого нельзя было усомниться.

— Публику,— продолжал он, — интересуют не столько достоинства актрисы, сколько нечто совсем другое. Обсуждается, почему она прогнала своего первого мужа, почему оставила второго, искренне ли огорчилась она, когда ее третий муж Майкл Тодд, которого многие считали гением, разбился на самолете в пустыне, и почему она рассталась с Эдди Фишером, своим четвертым мужем. Особенно интересует всех тайна отношений Бартона и Тейлор. Гораздо больше, чем писания Плутарха, публику волнует тайна Монтгомери Клифта, который, как утверждает печать, любит ее в течение пятнадцати лет безнадежной, но преданной любовью. Подобный персонаж необходим, чтобы наложить какие-то трагические тени на чрезмерно раззолоченную жизнь и подчеркнуть фатальный облик мадам. Можно было бы еще рассказать разные мелочи, подтверждающие курс на фатальность, но в конце концов я думаю, это не тема для нас с вами. Я хотел бы только, чтобы вы поняли существо дела, оно ближе к мифологии, чем к экрану. Люди создают себе кумиров, безразлично, чем эти кумиры занимаются — футболом, кинематографией или дипломатией. Сейчас, когда новая элита старается быть незаметной и тратить свои миллионы тайно, так как боится раздражать народ, она уже не может быть тем, чем были короли, герцоги и бароны еще во времена моей бабушки. И вот на пьедестал поднимаются вместо королевы Елизаветы и Ричарда Львиное Сердце — Элизабет Тейлор и Ричард Бартон. В конце концов, разница не так уж велика.

— А вы не думаете,— решился я задать вопрос,— что эти новые боги каким-то образом отражают общественное мнение или общественный вкус?

— Я подозреваю, что они не только отражают, они организуют и то и другое. Они несут нелегкое бремя. Если людовики были обязаны публично просыпаться, одеваться и умываться, то эти вынуждены публично существовать не только днем, но и ночью. Трудность состоит не в том, чтобы сохранять себя в принятом образе, но чтобы все время придумывать активные действия, соответствующие взятой на себя роли, и тем разогревать общественный интерес. Фамильные воспоминания говорят мне, что это очень тяжелая жизнь.

...Может быть, во всех приведенных высказываниях, многие из которых были опубликованы, есть доля правды. Главное же, мне думается, состоит

в том, что «Клеопатра» — мещанский фильм. Голливуд выпирает из него именно потому, что он — мировой центр и знамя мещанства.

Да, «Клеопатра» — мещанский фильм. Очень или не очень искажена в нем история, той эпохи или не той эпохи в нем архитектура, главное не в этом. Фильм «Клеопатра»— грандиозная реклама роскошной жизни — богатых апартаментов, волшебных путешествий, невероятных пирушек и полного произвола желаний. Сколько угодно денег, и делай что хочешь! — вот идеал мещанства, и он тут как тут. Может быть, зрители прекрасно поняли, что если в модных журналах снимают манекенщиц на фоне замков, «кадиллаков» и пышных интерьеров, то никто не считает это искусством, а только фасоном платья, и Голливуд, как говорится, «недоучел» уровня публики, которая в наши дни больше и глубже думает о мире, чем американские генералы, одетые в римские доспехи.

Можно ли назвать «Клеопатру» упадком буржуазного искусства? Если это искусство, то это, конечно, упадок. Однако это не есть пропаганда упадочничества. Тут нет философии беспомощности, душевных сумерек, эротизма и пессимизма, как, например, в большинстве произведений на третьей Парижской бьеннале молодежи с ее зашифрованными абстракционизмом непристойностями, с ее хулиганскими выходками вроде ночного горшка на пьедестале... Отнюдь!

«Клеопатра» Голливуда — офицерский фильм. Я думаю даже, что, с точки зрения Пентагона, это — государственный фильм США. Он должен быть по праву бешеным сенаторам. Как планетарно топают там бесчисленные легионы, как роскошны там марши унифицированных мужчин, как великолепна непререкаемость приказаний и команд, как завидна быстрая исполнительность подчиненных — все эти повороты кругом, отдания чести, преклонение перед начальниками... Наконец, эти доспехи с выдавленными по бронзе орлами, эти мечи, эти тоги, эти перья... Власть, власть, власть... какая цель может сравниться с ней?! Одновременно показывается также вред женских чар и опасность чрезмерных возлияний для генералов...

Однако я думаю, что завоевание мальчишечьих душ на сторону военщины все-таки удобнее производить при помощи таких фильмов, как «Великолепная семерка» и «Как был завоеван Запад». Во-первых, они гораздо общедоступнее, проще, в них меньше актерской болтовни и меньше претензий на историческую глубину, а во-вторых, они же неизмеримо дешевле! Наконец, они ближе к современности: нельзя же убийц Цезаря снабдить автоматами или хотя бы маннлихеровскими винтовками с оптическим прицелом!

ОКНО В СОВЕТСКИЙ МИР

Я внимательно следил за тем, как и на что именно реагировала парижская публика на киносеансах, где показывались наши документальные ленты. Вероятно, то, что я заметил, уже известно всем кинематографистам.

Во-первых, громоздкость наших картин. Медленность развития, подробность, длинность, чрезмерная обстоятельность.

Во-вторых, серьезность, безулыбочность (а тут даже намек на шутку воспринимается восторженно).

В-третьих, однотипность приема, однотипность текста, однотипность его произнесения, однотипность музыки.

В-четвертых, качество копий. Был случай, когда целая часть фильма шла под совершенно испорченную фонограмму.

Наконец, и это особенно важно, перевод. Не только во время нашей поездки, но и в предыдущие посещения документалистов перевод портил и даже сводил на нет показ картин. От текста не остается ничего, зрители смотрят немой фильм, да еще испорченный нелепым бормотаньем человека, который сам не понимает русского языка.

Все эти неприятности привели меня к следующим соображениям.

Интерес, который я наблюдал к советским документальным фильмам, говорит о том, что эти фильмы могут быть продвинуты на парижский экран, и не только на экран синематеки.

Однако для этого нужно препарировать специально нашу документальную продукцию. Подобно тому как в области литературы и журналистики в Советском Союзе существуют специальные издания и даже издательства, рассчитанные только на зарубежного читателя, должна быть создана студия, которая будет выпускать документальные фильмы для заграницы. Редакторы и режиссеры этой студии должны отлично знать вкусы и привычки зарубежного зрителя, должны быть в курсе всех новинок зарубежного документального кино.

Возможно, что на этой студии будут делаться и оригинальные фильмы, полностью снимаемые ее режиссерами. Однако я думаю, что главная часть продукции должна состоять из адаптированных для иностранного экрана уже существующих и появляющихся культурфильмов.

Когда журнал «Советская литература» (на иностранных языках) сообщает мне, что моя статья, уже напечатанная в советской прессе, будет опубликована в этом журнале, но сокращенная в три раза, я не могу возражать: я считаю, что лучше, чтобы ее прочли в сокращенном виде, чем не прочли вовсе. В этих случаях авторское самолюбие при-

ходится прятать в карман, потому что речь идет о важнейшем политическом деле: о передаче правды в мир лжи (во всяком случае, лжи о Советском Союзе). Все, что я могу сделать, это постараться произвести сокращения самому.

Если авторы фильма почему-либо не могут сами сделать адаптацию, ее сделает студия и согласует с авторами иностранный вариант. Но я уверен, что если найти правильную форму сотрудничества режиссеров и текстовиков с такой студией, никто не будет отдавать свой фильм на редактирование, а все будут сами создавать иностранные варианты.

Я полагаю, что, выпуская один-два отличных маленьких документальных фильма в неделю (лучше всего одночастевых!), мы быстро смогли бы завоевать возможность показывать нашу страну не только на специальных экранах, но и в больших коммерческих кинотеатрах Запада.

Еще одно соображение, немаловажное. В подавляющем большинстве наши документальные и научные фильмы имеют ярко выраженный дидактический характер. Они поучают, они призывают, они воспитывают. Поскольку воспитание зрителя во Франции не может вестись теми же методами и по той же программе, как в нашей стране, многое из того, что рассчитано на нашего зрителя в этом отношении, вызывает раздражение и скуку в зрителе Парижа. Естественно, что это тоже влияет на отношение со стороны владельцев кинотеатров. Причем речь идет отнюдь не только о политическом воспитании. Чтобы донести мою мысль, приведу пример.

Не так давно режиссер Н. Ф. Чуриков («Моснаучфильм») выпустил интересный фильм «Волшебное пламя» — о газе. Если бы я был директором студии «Экспортфильм», я, конечно, не стал бы посылать в Париж те части этого фильма, где объясняется, что газ удобнее, чем дрова, и что из полимеров можно делать зубные щетки и дамские шубки. Это вызвало бы у зрителей Парижа только скуку. Я бы сделал одночастевый фильм о пожаре на трассе. Съемки грандиозного газового пожара сделаны великолепно (оператор Джаваншир Мамедов), причем превосходно снята борьба с пламенем. Показана тревога, радиофицированные автомобили, мощные противопожарные средства, остроумные и технически совершенные методы прекращения пожара. Гигантскую буровую вышку, сделанную из стали, ведут в район аварии несколько десятков могучих тягачей. Все делается удивительно красиво, слаженно, четко. Величайшая дисциплина соединяется здесь с замечательной техникой, самоотверженность и храбрость людей, спасающих государственное добро,— с высокой квалификацией. Увлекательное и красивейшее зрелище показывает вместе с тем, что такое советская индустрия и советские рабочие. Никто не говорит с экрана, что советский рабочий класс завоевал себе право распоряжаться всем, что есть на его земле и в ее недрах, никто не приводит данных о росте нефтяной индустрии, но всякому ясно, что ничего подобного не могло бы быть в стране бедной и отсталой в области техники. Я не коммерсант, но я уверен, что, если напечатать красочные афиши с кадрами из такого фильма и послать эту десятиминутку в Париж, ее будут показывать на Елисейских полях!

Второй пример. И. В. Венжер и Е. Я. Дорош сделали отличный фильм о старине Ростова Великого. Там показано то, что интересует всех людей Запада,— русское древнее зодчество, русская церковная живопись, русские колокольные звоны...

Я попросил бы авторов сократить фильм до трехсот пятидесяти метров, причем обязательно сохранить кадры, в которых мы видим современных советских людей, ученых, работающих над исследованием старины, пейзаж с тракторами... Да, темой картины останется Ростов Великий, а подтекстом картины окажется правда о нашей современной советской жизни.

Примеры можно множить до бесконечности. У нас ведь громадная продукция документальных и научно-популярных фильмов, их почти не видит и наш зритель, так как псевдокоммерческая деятельность кинопроката не пускает их на первые экраны страны, этих фильмов не видит и заграница, хотя в адаптированных вариантах они могли бы служить окном в наш мир, окном приветливым и правдивым.

Мы расставались с Анри Ланглуа и Мэри Мерсон тепло и дружески. Каждый, кто любит кинематограф, не может остаться равнодушным к большой работе, которую они ведут для того, чтобы сохранить потомкам историю искусства кино. Мне кажется, что и наши киноработники должны помочь им в их благородном деле и содействовать тому, чтобы история советского кинематографа была представлена в их музее достойно той роли, какую наше кино сыграло и играет в культуре человечества.

«ДОКТОР СТРЕЙНДЖЛАВ» — ФИЛЬМ, ОСУЖДАЮЩИЙ ЯДЕРНОЕ БЕЗУМИЕ

Почти одновременно кинотеатры Англии, США, Франции, Канады и других стран познакомили зрителей с фильмом «Доктор Стрейнджлав» американского режиссера Стенли Кубрика (фильм снимался в Англии). «Трагикомический шедевр» — так называет эту ленту Брайан Форбс в журнале «Филмз энд филминг».

Оценивая появление фильма как чрезвычайное событие в мире западного кино, известный критик и историк кино Артур Найт пишет в американском журнале «Сатердей ревью»:

«На экранах Америки вновь затрепетало нечто исчезнувшее со времен 30-х годов... В 50-е годы господствующим настроением в американском кино был уход от действительности. За очень небольшим исключением создатели фильмов смотрели вспять или в сторону от жизни. Конечно, они всегда могли привести в свое оправдание тот аргумент, что люди ходят в кино вовсе не затем, чтобы им напоминали об их тревогах... И вдруг неожиданно этот спящий гигант, кинематограф, просыпается. Он протирает глаза и видит бомбу...» И далее Найт говорит о том, что фильм «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал беспокоиться и полюбил бомбу» затрагивает самые насущные проблемы современной жизни человечества в форме «блестящей серьезной сатиры».

...Что произойдет, если американский генерал, чья ненависть к коммунизму, превратившаяся в самое что ни на есть натуральное сумасшествие, нажмет кнопку ядерной войны? Об этом рассказывают авторы фильма. Помешавшийся на антикоммунизме американский генерал Джек Д. Риппер, которому подчинены все ядерные силы США, отдает приказ сбросить водородные бомбы на СССР. В интересах наибольшей «эффективности» ядерного удара генерал приказывает воинской части «стоять насмерть», даже если сам президент США захочет своей властью отменить фатальный приказ и вознамерится застопорить пущенную в ход военную машину. По сути дела, возможностей для такой акции и быть не может, так как лишь маньяк-генерал знает шифр, с помощью которого можно вернуть самолеты на базы.

Давая высокую оценку этому фильму, известная кинообозревательница английской газеты «Обзервер» Пенелопа Джильят отмечает, что «Доктор Стрейнджлав» — самая антипентагоновская комедия из всех, что были когда-либо выпущены на экран. Она подчеркивает реализм фильма, его сугубую злободневность: «действительно один психопат может ввергнуть мир в пучину абсолютного разрушения». Достоверность фигуры генерала подчеркивает и рецензент английского еженедельника «Трибьюн» Раймонд Флетчер: «Генерал Уокер, любимец сумасшедших американских правых, абсолютно невменяем. Достаточно прочесть одну из его речей и можно убедиться, что генерал Джек Д. Риппер... — самый реалистический персонаж фильма... Не исключена возможность и такой реалистической детали, как ядерная атака вопреки желанию и приказу президента США», — продолжает он.

Видный английский киноактер Питер Селлерс играет в фильме три роли — капитана Мандрейка, президента США и бывшего нациста доктора Стрейнджлава, ученого-физика, перешедшего на службу США. Типичность образа доктора Стрейнджлава подчеркивает Р. Флетчер: «Многие, кто верой и правдой служил нацистам, сейчас фактически трудятся во славу американского образа жизни». Между прочим, Стрейнджлав не может отделаться от некоторых прежних привычек. Он упорно называет президента «мой фюрер», а его искусственная правая рука непроизвольно поднимается в фашистском приветствии...

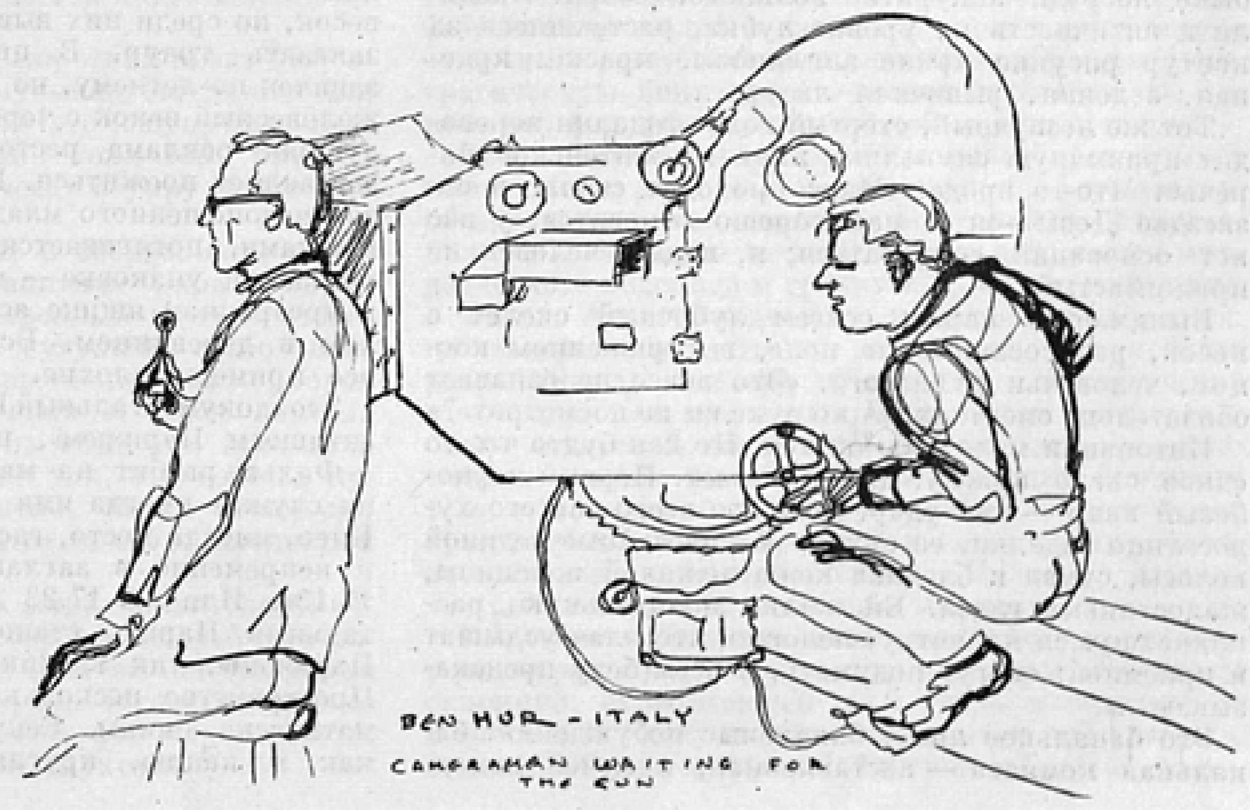
Очень высоко оценивает достоинства фильма, его прогрессивное значение и зарубежная коммунистическая печать, в частности английская газета «Дейли уоркер» и орган канадских коммунистов «Кэнэдиен трибьюн».

«Фильм «Доктор Стрейнджлав», — пишет «Кэнэдиен трибьюн», — может быть назван блестящим, абсолютно уничтожающим осуждением ядерного безумия... замечательный фильм и значительный вклад в борьбу за мир...»

В заключение хочется привести слова Брайана Форбса: «Не сомневаюсь, что, когда фильм «Доктор Стрейнджлав» будет показываться в Америке, общество Джона Берча, мистер Барри Голдуотер и иже с ними... станут поджигать кинотеатры».

М. Т.

Крупнейший американский актер Чарлтон Хестон известен и как одаренный художник. Он прислал к нам в редакцию свою фотографию с автографом и рисунок «Оператор в ожидании солнца», сделанный им в Италии, во время съемок фильма «Бен-Гур». «Мне казалось, — пишет Хестон в своем письме, — что рисунок, быть может, заинтересует ваших читателей. На нем показана камера, используемая ныне во многих случаях для натурных съемок фильмов на 70-миллиметровой пленке. Я знаю, что советские кинематографисты также снимают фильмы на 70-миллиметровой пленке, но используемые вами камеры, наверное, отличаются от наших, и, быть может, вам интересно будет взглянуть, как выглядит камера, употребляемая у нас на Западе. Не знаю, как в Советском Союзе, но у нас операторская группа возглавляется главным оператором, который, по сути, редко притрагивается к камере и занят главным образом освещением кадра; на рисунке вы видите его приготовившимся определить с помощью фильтра интенсивность солнечного освещения, как только рассеются закрывающие солнце тучи. Его главный помощник — оператор, вы видите его здесь на рисунке справа».



«КЛЕО С 5 ДО 7»

(Франция)

Карты на гобеленовой старой скатерти, профессиональные немолодые руки гадалки, расстилающие колоду рубашкой кверху, и еще руки — молодые, с узкими розовыми ногтями, с кольцом на безымянном пальце, послушные и боящиеся руки. Голоса за кадром — распоряжения старухи («снимите левой, откройте девять карт...») и голос молодой женщины («я знаю...»). Обыденный шорох гаданья.

Камера смотрит вертикально сверху, титры идут, ложась мелким белым шрифтом на гадальные карты, открываемые довольно быстро одна за другой. Старинный, превращенный вековой перерисовкой в примитив рисунок: галантный Марс с мушкетерскими усиками, три парки на лужайке, Европа на быке посреди аккуратно волнистого моря. Каббала и античность на уровне лубка, растекшиеся за контур рисунка яркие анилиновые краски: красная, зеленая, рыночная лазурь...

Тот же незвучный, стертый голос гадалки переводит привычную символику карт на житейское наречье. Что-то вроде: «Марс проходит сейчас в созвездье Девы—он к вам хорошо относится, у вас нет оснований сомневаться; и, видно, человек не прижимистый...»

Вынимается карта: совсем лубочный скелет с косой, разбросанные на поле, выстриженном косцом, человечьи руки-ноги. «Это вовсе не означает обязательно смерть...». «А по руке вы не посмотрите?»

Интонации мало изменяются. Но как будто что-то едкое съело краску: цвет исчезает. Первый черно-белый кадр — как удар, хотя это всего-навсего худое лицо гадалки, ее сухие, обесцвеченные сединой волосы, сухая и бледная кожа пожилой женщины, жалостливые глаза. Ей жалко молоденькую, расплакавшуюся клиентку, неловко, что плач услышат в приемной: «могут подумать, я всем беду предсказываю...»

Это банальное лицо, банальные побуждения, банальная комната — заставленная, с кучей немодных безделушек, с выходом на скверную лестницу, длинными витками спускающуюся в парадное; и парадное, где расстроенная Клео останавливается перед зеркалом, тоже самое обычное, с разноцветными стеклышками входной двери, с гомоном улицы за порогом. Но если в предыдущей сцене над картами каббалистические знаки привычно читались на житейском наречье, то затем так же естественно становится небытовое чтение самых обыкновенных примет. Возникает особая пристальность. Так рассматривает себя в старом зеркале в парадном выходящая от гадалки Клео: она хотела бы увидеть в этом отражении подтверждение или опровержение своей тревоги, а не только нежную кожу блондинки, причудливо уложенные локоны, пушистую челку, слабый и нежный рот...

Камера сопровождает Клео с пяти до семи часов пополудни двадцать первого июня шестьдесят первого года. В семь часов вечера молоденькой женщине, эстрадной певице, к которой, кажется, приходит успех, должны быть сообщены результаты медицинского обследования: у нее подозревают рак. Клео ждет, что ей скажут, волнуется, боится. Проводит два часа — от встречи с гадалкой до встречи с врачом, — отчаиваясь и пробуя отвлечься; заходя в кафе; примеряя шляпки; отлеживаясь у себя дома с грелкой; репетируя новую песенку; плача; бродя по городу в одиночестве и с подругой; смотря из будки киномеханика — приятеля ее знакомой — немой фильм; в такси; в парке Монсури; в автобусе, проезжающем чуть ли не весь Париж; на скамейке тихого больничного сада.

Небытовое восприятие бытового передается нам так же, как передается порой физическое самоощущение героини. Тревожит сама лексика черно-белого кино, категоричность цвета, цветовое «да» и «нет». Контрасты белого и черного подчеркнуты в студии Клео, где в очень светлой, беленой огромной мансарде стоит мебель черного дерева, кровать с альковом на причудливых высоких колонках... Можно себе представить, что приятели насмешничали над всем этим не очень дорогим антиквариатом; ты в самом деле спишь на таком катафалке?.. Сейчас все воспринимается иначе. Все привычно, но глаз настроен на тревожное. На улице сотни вывесок, но среди них вывеска мастерской, где можно заказать траур. В цветочном киоске прилавок завален по-летнему, но замечаешь прежде всего тяжеловесный венок с черными лентами. Даже добродушная реклама ресторана «За ваше здоровье!» заставляет поежиться. Из родильного дома перевозят недоношенного младенца, он жмурится, сучит ножками, потягивается в своей стеклянной обогреваемой упаковке — почему-то это живое тельце в прозрачном ящике ассоциируется с неживым телом в деревянном. Все оборачивается приметой; все приметы плохие.

Это «документальный Париж», становящийся «субъективным Парижем», пропитывающийся тревогой.

Фильм разбит на маленькие главки. Заглавием их служит иногда имя человека, с кем встречается Клео, иногда место, где она оказывается, но всегда и непременно в заглавии — время. «С 17.08 до 17.13». Или «С 17.23 до 17.30». Но как «документальный Париж» становится здесь «субъективным Парижем», так возникает и субъективное время. Пространство нескольких минут оказывается драматически емким. Секунды сливаются в минуту, как в каплю, круглящуюся, увеличивающуюся

перед тем, как упасть; время тяжелеет. Пяти минут по нашим с вами часам едва хватает, чтобы передать на экране пять минут Клео.

За два часа молоденькая женщина — балованная, окруженная вниманием — знакомится с одиночеством, с тревогой, с тошнотой, с отчаянием. Но прежде всего с одиночеством. При этом всю первую половину фильма Клео не остается одна, разве на минуту. Пока она у гадалки, ее ждет Анжель — не то подруга, не то прислуга, энергичная, словоохотливая, с тысячью утешительных случаев про запас. У Клео не выдерживают нервы — Анжель быстренько организует ей чашечку кофе, не дает разрастись досужей участливости соседних столиков, подошедшему хозяину бистро́ рассказывает примечательную историю, как одного человека врачи приговорили, так что бы вы думали, он выжил — умерла его жена... За соседним столиком нервно разговаривают двое, он и она, ссорятся: «Уж тогда лучше пусть ничего не будет!» — «Хорошо. Тогда — не будет именно ничего»... Люди поглощены своим. Анжель, обсуждая удивительный медицинский случай, тоже занята своим. Голоса, звучащие слева и справа от Клео, накладываются, возникает контрапункт безразличия. Кадр здесь строится трехчастно, при том что его «боковые створки» — разговаривающая со своим собеседником Анжель, выясняющие отношения люди за соседним столом — совершенно не связаны с центром, с сидящей понуро Клео.

Одиночество подчеркнуто общительностью, приятельским тоном. Клео со спутницей едут домой в такси, шофер — женщина, она тоже общительна, у нее тоже, как у Анжель, в запасе истории, рассказывает она про себя (как ее попробовали ограбить пассажиры), но рассказывает, наверное, в который раз, это уже из фольклора таксомоторного парка. Проезд долог. Заторы. Приторможенное мелька́ние вывесок. За такси почти в притирку следует в медленном потоке машина с тяжелым черно-белым кузовом. Автомобильный приемничек ловит какую-то музыку, потом идут последние известия. Мы чувствуем, как у пассажирки нарастает дурнота, ее мутит от невнятной боли, от приступа страха, от ощущения своей внезапной отделенности от всех остальных.

Когда она вернется к себе, короткий визит любовника и компанейский тон музыкантов, явившихся репетировать, только усилят это ощущение: я — и все остальные; и любовник тоже там, принадлежит ко «всем остальным» («если я умру, он только удивится...»).

Авторы песенок терпеливы и безразличны к настроениям «примы». Это занятная пара — парни немножко обыгрывают естественный комизм своего дуэта. Один — малорослый, сутулый, с большим грустным носом и терпеливыми глазами. Второй шумлив, долговяз, носик-кнопка, шея заросла волосами, прядки ложатся на воротник клетчатой рубашки, поддергивает брюки так, что хочется купить ему подтяжки. Вероятно, песни пишет маленький, а пробивает дела этот, с его покладистым нахальством.

Их визит к Клео — сцена оживленная, дробная, с россыпью деталей. Режиссер тем подробнее прорисовывает мелочи, чем существенней минута, когда все исчезнет, когда на экране останется только крупный план поющей Клео и фон сгустится до однотонной сплошной черной глухоты.

Пение оборвется внезапно. Клео сорвет с головы свой золотистый парик, швырнет его на черный подзеркальник, скроется в углу, резко задернув за собой совершенно черный полог, и выйдет из-за него так же стремительно, уже переодевшись, торопясь уйти, почти убегая...

В фильме Аньес Варда, снятом на улицах, с его свободной и вычурной разбросанностью, в то же время есть строгое и вывеенное построение. Здесь есть четкая драматургия — драматургия душевного состояния Клео. И эта драматургия подчинена чуть ли не аристотелеву закону «перипетий», перехода от незнания к знанию — с катарсисом как итогом.

«Клео с 5 до 7» — репортаж, строящийся как классицистская трагедия, вплоть до идентификации времени на экране с временем в зале, вплоть до жесткого соблюдения единств. На пленку, снятую на парижской улице, ложатся отсветы стилистики французского спектакля XVII века, его разумности, его торжественного и медлительного психологизма. Почти нет событий — событием становится переход от одной нравственной тезы к другой или к антитезе. Как в классицистской трагедии существенны монологи — здесь безмолвные, но с той же архитектоникой строящейся мысли.

Есть монолог проезда по Большим бульварам, когда машина надолго уходит в искусственно освещенную, движущуюся тьму туннеля под людным перекрестком — монолог об одиночестве, с протяжной жалобой в начале, со смятением открытия, с непосильной ясностью в конце, когда после утомительной дробности улицы, бегущей пестроты — комната. Пусто, ярко, странно. Почти режущий глаз свет. Предметы малочисленны и значительны. Приход сюда с улицы — как приход к выводу.

Есть монолог «третьего акта» — монолог одинокого прохода по городу, с нежданной устойчивостью ритма, с нежданной тяжестью чекана, когда Клео идет вдоль отворенных дверей, вдоль тихо поворачивающихся ей вслед фигур, значительных и пристальных лиц, которые она видит словно бы впервые («сегодня меня все удивляет: лица людей... и мое лицо среди них...»). Если в первом монологе Клео открывала для себя и нас свое одиночество, безразличие людей к себе,— в этом монологе она открывает вину собственного своего безразличия, трагическую вину своей — такой естественной, такой нормальной и погибельной — сепаратности.

Есть, наконец, лирический монолог прогулки по парку Монсури, где старомодное здание маленькой обсерватории, где тишина и отлогость спусков, и почти недвижное течение малых вод, и шум младенческого водопада и гравия под легким каблуком.

Фильм Аньес Варда весь строится на разрывах, на «зазорах», на острых и тонких перепадах. Есть разрыв между заданием объективного исследования и вольным или невольным постоянным вмешательством авторской лирики. Есть дальность ассоциативных связей. Есть небытовое звучание бытового. Как есть, конечно, и «зазор» между классицистской архитектоникой и небрежной жизнью улицы, балованным легкомыслием Клео... Певичку варьете заставляют жить в условиях Корнеля.

В этом есть, впрочем, свой смысл. Это не причуда режиссера Аньес Варда, к причудам вообще-то склонной, отработавшей свой стиль в странных и изысканных документальных лентах «О лето, о замки!», «Опера-муфф», «С Лазурного берега», соста-

вивших что-то вроде альбома, небрежного и стилизованного, со снимками во время отпуска, со всякими завитушками и беглыми набросками. Следы этой манеры видны и в «Клео»*. Но здесь все бесконечно серьезней.

Маленькой француженке действительно придется жить в условиях Корнеля, в условиях и в логике трагедии.

Аньес Варда удивительно работала со своей исполнительницей, Коринн Маршан. Точность физического самочувствия, действенной линии, «второго плана» здесь безупречна; есть полнота жизни, настигнутой страхом и болезнью. Трепет, мерцание, ежесекундная эманация этой жизни. И город вокруг Клео полон того же трепета, мерцания, так же излучает тепло. И так же живет своим ожиданием, ощущает приступы дурноты, угадывает диагноз.

Клео в такси не вслушивается, что там урчит себе радио. А диктор читает последние известия, где речь идет о дебатах в правительстве, о новых попытках путча в Алжире, о пластикерах, об аресте оасовцев, накрытых где-то в провинциальном городе. В тихом парке Монсури Клео разговорится с солдатом. Это милый парень, он начинает как всякий, кто хочет завязать знакомство с хорошенькой, но видно, что он и не мастер таких знакомств, да и не любитель. Просто у него сегодня кончается двадцать первый день трехнедельного отпуска и вечером ему предстоит уезжать обратно в Алжир: война не кончена. Клео рассказывает Антуану про свои тревоги, он провожает ее к врачу, она обещает потом проводить его на вокзал.

Клео получает именно тот ответ, которого боялась. Врач уклончив, оптимистично говорит о пользе облучений, но Клео в самом деле больна. Встречает она это известие без ужаса и без окаменелого мужества. Она берет Антуана под руку, чуть удивленно говорит: «Я поняла. Я не боюсь. Я почти чувствую себя счастливой».

Легко можно сыграть эту финальную сцену так, чтобы вся история Клео была прочитана как история юной женщины, которая только сейчас, когда уже обречена, узнает настоящее чувство и счастлива им, несмотря ни на что. Но у Аньес Варда это все совсем о другом.

Датировка, точная до минут, не случайна в фильме Аньес Варда. Это фильм о лете шестьдесят первого года, когда страна, как Клео, неожиданно оказалась перед угрозой диагноза: фашизм?.. Были симптомы: еще в феврале выступила «Организация секретной армии», выстрелы и взрывы нельзя было уже объяснить бешенством десятка-другого людей. В общей обстановке тревоги прервались мирные переговоры в Эвиане (солдату Антуану из «Клео» есть чего опасаться: это случилось 13 июня, как раз во время его отпуска...). По почте приходили странные конверты: там можно было найти грязную вымогательную записку и отрезанное человеческое ухо. ОАС пускал в ход низкопробный детектив фашизма, его циническую романтику. В апреле фашистский мятеж подавили, летом оасовцы сулили: ничего, наша еще возьмет!..

Франция узнала, что в ней это есть — что-то чужеродное, возникшее из нее самой, самоубийственное перерождение ее клеток.

Небытовое звучание бытового, дальность ассоциаций, ключевая для образности «Клео», делает естественной эту переброску восприятия. Переброска подсказывается к тому же и стилистикой классицистского спектакля: система аллюзий для него всегда была традиционна.

Тема угрозы перестает быть личной темой Клео. И драма разрозненности, гибельной сепаратности перестает быть ее личной драмой (хотя Варда и далека от того, чтобы представить «некоммуникабельность» извечным свойством рода человеческого).

Тема угрозы — сухая, неварьирующаяся, настойчивая в соприкосновении с пульсацией жизни, с ее бесконечно разнообразной материей. Есть сцена, когда Клео заходит за своей приятельницей, которая позирует скульпторам. Сначала зал, где лежат статуи: мучительные извивы торса, неровные мазки гипса. Потом мастерская, где стоит натурщица, совершенно нагая, среди десятков лепных изображений ее наготы в гипсе. Камера снимает это освещенное вечерним ясным светом стройное тело так, как снимают шедевр ваяния в документальных короткометражках об искусстве, обтекая его, стараясь вторить своим ритмом его льющемуся, живому повороту. Живое здесь снято как прекрасное — цитата из фильма «о шедеврах» нужна здесь именно для того.

Этот трепет и свет жизни — под угрозой. Его собственное сопротивление слабо. Важно не просто жить, но что-то понять. В фильме Варда есть и этот отзвук классицизма, его концепции разума, его убежденности, что понять — это значит превозмочь, найти силы, победить. Отзвук героического рационализма.

Надо знать, что с тобой происходит.

«Юманите» писала о работе Варда: «Пожалуй, это самый глубокий по мысли фильм среди всего, что сделано новым поколением французских кинематографистов — поколением, которое выступило в искусстве в самый разгар войны в Алжире и не имело возможности либо просто не умело приблизиться к истинным причинам своей тревоги... Аньес Варда коснулась именно этих истинных причин. Рак...—это болезнь, гложущая общество, болезнь, которую тогда, когда Аньес Варда делала фильм, называли войной в Алжире. Сегодня эту болезнь мы назовем — фашизм...»

В таком случае надо знать, в самом деле, что с тобой. А не умирать заживо, полагая, что у тебя просто что-то неладно с желудком, — ничего, само пройдет...

И. Соловьева

* Например, ярмарочные забавы или сцены в кинобудке, когда Клео смотрит немой фильм. Юный влюбленный в канотье прощается с возлюбленной, она семенит по лестнице вниз с моста, влюбленный надевает черные очки — возлюбленная в белом оказывается возлюбленной в черном, она вдруг падает ничком, о несчастье, она мертва, и поливальщик на улице тщетно приводит ее в чувство, орудуя шлангом. Подкатывает черная машина, на глазах бедного влюбленного в канотье тело увозят... Несчастный снимает очки, мир снова предстает вполне веселым: возлюбленная в белом семенит по той же лестнице, падает ничком, о радость, она жива, а в подъехавшую белую машину в конечном счете укладывают чересчур энергичного санитара, стукнув его по башке. Балаганчик жизни, где смерть — такое же комическое недоразумение, как и воскрешение. В этой «интерлюдии», пробравшейся в фильм Варда едва ли не в память о том, как ярмарочные гаеры перебивали трагедию ее комическим танцевально-пародийным пересказом, режиссер снимает в ролях кино-Пьеро и кино-Полишинелей Жан-Люка Годара, Анну Карину, Бриали...

АВСТРИЯ

«Швейк $8^{1}/_{2}$» — название нового фильма, над которым работает режиссер Вольфганг Либенейнер. Известны восемь экранизаций сатирического романа Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка». Либенейнер экранизирует первую часть этой книги — отсюда такое необычное название фильма. В главной роли снимается популярный венский комик Петер Александер.

АНГЛИЯ

Действие фильма «Зулусы», поставленного по рассказу Джона Преббла (режиссер Сай Эндфилд), происходит почти сто лет назад. Основанный на действительном историческом событии, фильм рассказывает об одном из сражений, происходившем в 1879 году между британскими войсками и африканским племенем зулусов. По словам рецензента ежемесячного кинобюллетеня Британского киноинститута, фильм кончается тем, что «зулусы отступают с финальной песней, приветствующей их доблестного противника»(!) В фильме заняты известные актеры Стенли Бейкер, Джек Хоукинс, Улла Якобссон и другие. Авторский текст читает Ричард Бартон.

●

За короткий срок на экраны Англии вышли два фильма, поставленные по сценариям Гарольда Пинтера, до тех пор известного как театральный драматург, пьесы которого критики причисляют обычно к «авангардистскому» течению в современном английском театре. Журнал «Сайт энд саунд» отмечает, что оба эти фильма («Слуга» и «Сторож») носят сильный отпечаток индивидуальности Пинтера, хотя в то же время и резко отличаются один от другого.

В чисто кинематографическом отношении, как считает рецензент, «Слуга» значительно выше, чем «Сторож». В противоположность Джозефу Лоузи, постановщику «Слуги», режиссер фильма «Сторож» Клайв Доннер подчеркнуто скромен и не пользуется кинематографическими эффектами. Вместе с тем «Сторож», по словам критика, не несет на себе отпечатка театральности (сценарий написан Пинтером на основе его же нашумевшей пьесы); все внимание режиссера сосредоточено только на персонажах фильма (два брата и поселившийся в их комнате сторож).

Другие критики также считают «Сторожа» заметным явлением в современной английской кинематографии. «Смешным, жестоким, ироничным, трогательным» называет фильм Джон Каттс в журнале «Филмз энд филминг». Впрочем, он подчеркивает, что истинное содержание фильма отличается не только многозначностью, но и неопределенностью. «Двусмысленность — вот его (фильма) подлинная сущность». Рецензенту это представляется достоинством фильма. «Если хотите, можете рассматривать сюжет фильма, как историю двух братьев, из которых более сильный (Мик)... пытается предохранить слабого (Эстон) от развращающего воздействия (Дэвис). Но с равным успехом вы можете подыскать и полдюжины иных объяснений. При всей задиристости Дэвиса его можно считать вполне безобидным, а двух братьев злодеями. Или же полагать, что Эстон — это символическое воплощение добра, Мик — зла, а Дэвис — обычный человек, в котором понемногу и от того и от этого. Находите свое собственное объяснение. Выбор принадлежит вам».

ВЕНГРИЯ

«Почему плохи венгерские фильмы» — картину под таким необычным названием снимает режиссер Тамаш Фейер на студии «Гунния» по сценарию Иштвана Чурки, сделанному им на основе его же сатирического рассказа. Оператор Барнабаш Хеди.

●

«Смертоносное лето» — название фильма, который ставит Золтан Фабри. Действие картины происходит в Венгрии в конце минувшей войны. В основу сценария положена популярная в Венгрии повесть Бориса Палотаи «Затихшие птицы».

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Ганс-Альберт Педерцани работает над сценарием многосерийного телевизионного фильма, в основу которого положен известный роман Карла Грюнберга «Пылающий Рур». Фильм расскажет о событиях марта 1920 года в Рурской области, когда благодаря единству рабочих окончился провалом фашистский путч Каппа.

●

Французского режиссера Робера Вернея советские зрители знают как одного из создателей кинопанорамы «СССР с открытым сердцем» и как постановщика двухсерийной экранизации «Графа Монте-Кристо».

Свой сорок третий художественный фильм — экранизацию новеллы Проспера Мериме «Голубая комната» — Верней снимает в павильонах студии ДЕФА и на улицах Берлина. Исполнители главных ролей — популярные немецкие актеры Вольф Кайзер, Сибилла Кордон, Герберт-Вольфганг Краузе.

Робер Верней сообщил корреспонденту журнала «Фильмшпигель» о своих творческих планах. Еще в нынешнем году он намерен начать работу над фильмом «Человек, который смеется» (по роману Виктора Гюго) с Жаном Маре в главной роли. В 1965 году он намеревается осуществить свою давнюю мечту — поставить фильм о жизни композитора Жака Оффенбаха.

Как известно, правительство Германской Демократической Республики в дни рождественских праздников по договоренности с западноберлинским сенатом разрешило гражданам Западного Берлина навестить своих родственников, проживающих в столице ГДР. Жители Западного Берлина с благодарностью восприняли этот гуманный акт правительства ГДР. Группа операторов под руководством Иоахима Хадашика снимала документальные сюжеты об этом событии.

ИТАЛИЯ

«Летние безумства» — так называется новый фильм Луиджи Дзампы — создателя антифашистских сатирических комедий «Тяжелые годы» и «Легкие годы», а также знакомого советским зрителям фильма «Судья». Фильм рассказывает о «туземцах» модного итальянского морского курорта Виареджо, их любовных и прочих приключениях. В главных ролях Витторио Гассман и Амедео Надзари.

●

Новый фильм Дино Ризи «Четверг» рассказывает об одном дне, проведенном неудачником-отцом, живущим отдельно от своей семьи, вместе с сынишкой, которого воспитывает мать — богатая и независимая дама, разъезжающая по свету в сопровождении сына, его гувернантки и любовника-немца. Между отцом и сыном в течение этого четверга постепенно возникает дружба и взаимное понимание. Роль отца мальчика исполняет известный комедийный актер Вальтер Кьяри.

●

Новый фильм режиссера Мауро Болоньини «Развращение» поставлен по сценарию Уго Либераторе. Прожженный делец, чтобы убедить сына посвятить себя деловой карьере, а не спасению души (слабохарактерный, экзальтированный юноша мечтает уйти в монастырь), увозит его на яхте и поручает своей молодой любовнице соблазнить неопытного юнца. Отца играет Ален Кюни, любовницу — Розанна Скьяффино, сына — Жак Перрен.

●

Карло Лидзани работает над фильмом «Горькая жизнь» с участием Уго Тоньяцци и Джованны Ралли. Это история некоего анархиста, который приезжает в Милан для того, чтобы взорвать здание крупной монополии, символизирующей для него тиранию. Однако, столкнувшись с с повседневной жизнью большого города, герой отказывается от своего намерения.

ИНТЕРВЬЮ С ДЕ САНТИСОМ

Закончив съемки фильма «Итальянцы — хорошие ребята» («Они шли на Восток»), режиссер Джузеппе Де Сантис возвратился из СССР в Италию и приступил к монтажу фильма. Римская газета «Паэзе сера» публикует интервью своего кинокритика Дарио Ардженто с Де Сантисом, в котором режиссер подробно рассказывает об этом произведении.

Съемки целиком велись в СССР и продолжались восемь месяцев, но подготовительный период занял три года. Вместе с советской актрисой Татьяной Самойловой и итальянскими киноартистами Андреа Кекки, Раффаэле Пизу, Риккардо Куччолла снимались два известных американских актера — Артур Кеннеди и Питер Фальк. В массовых сценах принимали участие сто студентов-итальянцев, обучающихся в Московском университете, и несколько тысяч солдат Советской Армии.

Фильм, как известно, повествует о трагической судьбе итальянских солдат, отправленных на советско-германский фронт. «Фильм охватывает период с июля 1941 по март 1943 года,— рассказал Де Сантис,— все эпизоды, о которых в нем повествуется, не выдуманы, документально обоснованы и показывают душевное состояние итальянских солдат, отчаявшихся, плохо вооруженных и плохо одетых, посланных сражаться в далекие края, где они жестоко страдают от холода и гибнут во имя совершенно чуждых им целей. Таков фон фильма. Мне хотелось бы, чтобы это было многоплановое произведение с десятком основных действующих лиц, но без главного героя... Каждый из этих персонажей воплотит определенного человека, определенный тип и характер — от патриота и коммуниста до вора и обывателя, до фашиста».

На вопрос, будет ли поставлен этот фильм в традициях неореализма — направления, одним из зачинателей которого является Де Сантис, режиссер ответил: «Я хотел создать традиционный, как можно более традиционный фильм. Если мне захотят сделать комплимент, то пусть скажут: «Ваш фильм кажется произведением двадцатилетней давности». Или даже еще лучше, тридцатилетней...» На последовавший за этим вопрос Ардженто: «Так, значит, вас не интересует французский стиль, одним словом, то, что ныне зовется «годаризмом»?» — Де Сантис ответил, что молодые французские кинематографисты следуют избитым стародавним схемам.*

Музыку к фильму написал известный композитор Армандо Тровайоли. Она по своей природе джазовая. В фильме Де Сантиса «Рим, 11 часов» необычное музыкальное сопровождение строилось на ритме ударов по клавишам пишущей машинки, здесь мотивы будут слагаться из мерного позвякивания солдатских котелков.

В ответ на вопрос о главной теме его нового произведения Де Сантис сказал: «Главная тема фильма состоит в следующем: несмотря на чудовищное бедствие, каким была война, советский и итальянский народы сумели в 1942 году начать между собой диалог».

* По имени режиссера «новой волны» Жан-Люка Годара. *(Прим. ред.)*

До недавних пор Паскуале Феста-Кампаниле и Массимо Франчоза были известны как талантливые кинодраматурги, участвовавшие в создании многих значительных произведений послевоенного итальянского кино. Недавно они дебютировали как режиссеры, поставив вместе две кинокартины. Ныне готовятся к производству еще три фильма по написанным ими сценариям. Причем два из них Феста-Кампаниле и Франчоза будут ставить врозь, а в постановке третьего вообще не будут участвовать.

Феста-Кампаниле собирается экранизировать нашумевший в прошлом году в Италии роман «Постоянство разума» Васко Пратолини. Это большое многоплановое произведение о юноше-рабочем, вступающем в самостоятельную жизнь. Фильм, по словам Феста-Кампаниле, будет первым в Италии, в котором затронуты вопросы, волнующие ныне итальянских трудящихся. На роль рабочего-коммуниста приглашен Серж Реджиани.

Франчоза собирается поставить фильм по мотивам романа Гончарова «Обломов». «Конечно,— говорит режиссер,— в моем фильме останется совсем немного от книги, быть может, только характер главного персонажа — ленивца, ищущего в своей инертности защиты от активного общества». Действие будет перенесено в современную Италию.

Третий фильм, в котором Феста-Кампаниле и Франчоза выступят только в качестве сценаристов, будет состоять из семи эпизодов, каждый из которых будет сниматься в другой стране. В создании фильма предполагается сотрудничество семи государств, в том числе Советского Союза. Тема фильма выражена в его названии — «Последний день войны»; разные по своему содержанию и манере эпизоды будут проникнуты единой мыслью — решительным осуждением войны.

Все эти фильмы ставятся без продюсеров, силами независимого кооператива, членами-пайщиками которого являются Феста-Кампаниле, Франчоза и другие прогрессивные кинематографисты.

Издательство «Бьянко э неро» начало публикацию серии монографий, посвященных выдающимся мастерам киноискусства. Серию открывает перевод книги советского киноведа Н. П. Абрамова «Дзига Вертов». Итальянское издательство снабдило книгу приложением из фрагментов важнейших статей и манифестов Дзиги Вертова.

Следующие монографии серии «Выдающиеся мастера киноискусства», объявленные к выходу в свет, — «Микеланджело Антониони» Карло Ди Карло, «Д. У. Гриффит» Давиде Турцони и «Чезаре Дзаваттини» Джакомо Гамбетти.

МЕКСИКА

Журнал «Политика» опубликовал статью под заголовком «Кризис мексиканского кино». В статье отмечается, что Мексика располагает достаточными кадрами кинематографистов, чтобы выпускать хорошие фильмы, и мексиканское кино могло бы получить признание во всем мире, если бы поставило своей главной задачей служение народу. Однако кинопредприниматели больше думают о своих доходах, чем о создании подлинных произведений искусства.

В статье приводятся данные об отставании Латинской Америки в области кинофикации от США и стран Запада. В Латинской Америке примерно в три раза меньше мест в кинотеатрах, чем в США, и почти в пять раз меньше, чем в странах Западной Европы.

Анализируя состояние мексиканского киноискусства, журнал «Политика» называет период первых послевоенных лет «золотым веком» мексиканского кино. Развить и продолжить замечательные традиции того времени, возродить славу национальной кинематографии — таково пожелание многих мексиканцев.

ПОЛЬША

Режиссер Януш Моргенштерн и оператор Ежи Вуйчик работают над фильмом «Жизнь еще раз» по сценарию Романа Братного. Тема фильма — перемены, происходящие в общественной жизни страны. В фильме снимаются Тадеуш Ломницкий, Анджей Лапицкий, Ева Вишневска и другие.

Киностудия Войска польского выпускает новые фильмы для солдат и офицеров: «Генерал Вальтер» (режиссер Винценты Ронеш), «Годовщина женитьбы» (режиссер Мацей Стенский), «Первая стартовала» (режиссер Януш Ходникевич).

Телевизионные кинофильмы в Польше получили постоянную производственную базу; они будут создаваться на студии малых форм «Се-Ма-Фор». Уже закончена постановка фильма «Губернатор» (автор сценария и режиссер Станислав Кокеш). Это фантастическая повесть об охваченном манией величия учителе, который после прибытия на нашу планету марсиан пытается стать губернатором Земли. Героиня другого телефильма «Где ты, Луиза?» (режиссер Януш Кубик) сама прибывает на Землю с другой планеты. В роли Луизы снимается Софья Слабошевска. В 1964 году на студии «Се-Ма-Фор» будут созданы 33 фильма.

РЕСПУБЛИКА НИГЕР

Короткометражный фильм «Кольцо короля Кода» снял двадцатидвухлетний Мустафа Алассан. Алассан в течение года работал с Жаном Рушем. Затем он самостоятельно снял короткометражный фильм, посвященный празднованию годовщины независимости Нигера, и небольшой документальный фильм «Ауре», который тщательно воспроизводит ритуал национальной нигерской свадьбы.

Фильм «Кольцо короля Кода» был снят за 24 часа. Актерами в нем выступают жители Ниамея, которых создатель фильма пригласил участвовать в съемках. «Кольцо короля Кода» — это старинная нигерская легенда о злом правителе и бедном рыбаке, который должен в течение трех лет хранить кольцо короля. Однако хитрый правитель, желая погубить рыбака, крадет кольцо и бросает его в реку. Рыбака должны казнить, и тогда он просит исполнить его последнее желание: дать ему еще один день поработать для своей семьи. Он идет на берег реки ловить рыбу и в одной из пойманных рыб находит кольцо короля.

РУМЫНИЯ

В период первой мировой войны румынский народ пережил оккупацию и разруху, гибель почти миллиона своих солдат. Роман классика румынской литературы Л. Ребряну «Лес повешенных» раскрыл трагические аспекты этой ненужной народу войны. Действие происходит среди солдат австро-венгерской армии, в рядах которой вынуждены были воевать люди других национальностей, живших в габсбургской империи.

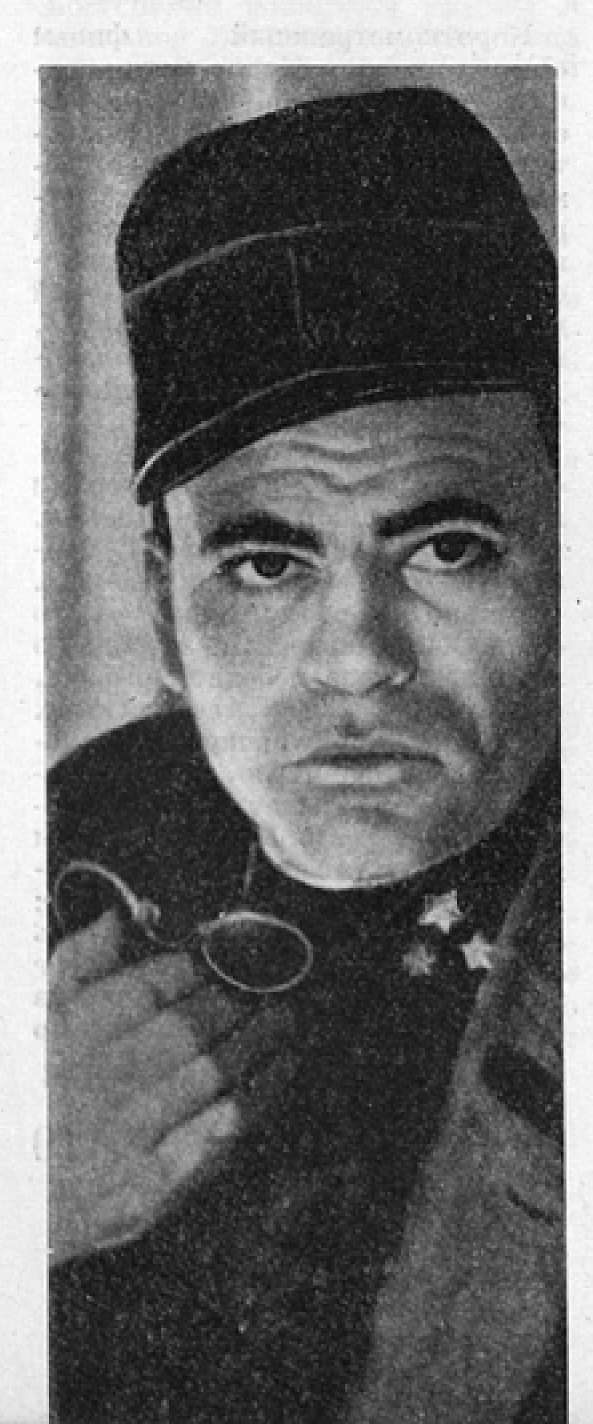
Перед героем произведения Иосифом Балогой не сразу открывается суровая правда происходящего. Человек долга, он преуспевает на военном поприще. Но вскоре перед ним встает кардинальный вопрос: во имя чего он должен сражаться. Недовольство растет среди его однополчан—офицеров других национальностей. Балога присутствует при казни чеха, знает о расправе над поляком, скоро состоится суд над группой румын, собственными глазами видит он целый лес виселиц.

Балога не умеет бороться со своими сомнениями или приспосабливаться. Вскоре его дивизию переводят на румынский фронт, и Балоге (работающему в военном трибунале), чтобы не судить людей, выступающих против братоубийственной войны, не остается иного выхода, кроме дезертирства.

Рассказывая о будущем фильме в журнале «Чинема», Г. Томозей подчеркивает, что его авторов — сценариста Титуса Поповича и режиссера Ливиу Чулея (он же исполняет одну из главных ролей) — привлекли в книге строгость повествования, лаконизм диалога, ясная характеристика героев. Война с ее ужасами используется здесь в качестве фона, на котором ясно выступает основная идея фильма—развенчание индивидуализма. Трагическую гибель героя авторы рассматривают как гибель целой системы мышления.

В фильме снимаются К. Антонну, Г. Ковач, Ш. Чуботэрашу, Н. Томазоглу и другие.

Ливиу Чулей в фильме «Лес повешенных»



СЕНЕГАЛ

Произведения известного африканского писателя Сембена Усмана «Черный докер», «Родина моя, прекрасный мой народ», «Тростинки господа бога» хорошо знакомы советским читателям.

Сембен Усман в течение года проходил стажировку на Московской киностудии имени М. Горького. В прошлом году он возвратился из Советского Союза в Сенегал и создал свой первый документальный фильм, посвященный могущественной средневековой западноафриканской империи Сонгаи. Это государство достигло в XV—XVI веках высокого развития культуры. По мнению автора фильма, кинопропаганда исторического прошлого континента может сыграть большую роль в деле духовной деколонизации африканцев.

В том же году Сембен Усман поставил короткометражный художественный фильм «Бурун Саре» о злоключениях бедного извозчика-сенегальца.

Герой фильма Бурун Саре, ветеран войны, награжденный медалью французского экспедиционного корпуса. Действие фильма происходит в течение одного дня, полного тягостных забот и драматических приключений. Когда Саре возвращается домой, его не перестают мучить вопросы: как прокормить жену и детей? где взять корм для лошади? Он говорит жене, что не принес ни гроша. Та передает ему ребенка и кричит: «Посиди с ним! Сегодня вечером мы будем сыты!» «Куда она идет? Ведь на дворе ночь. Куда она идет?» Этим вопросом кончается фильм Сембена Усмана, полный сочувствия к простым людям Африки.

США

В 1917 году Стивен Фермойл, герой нового фильма Отто Преминджера «Кардинал», становится священником, накануне второй мировой войны его назначают кардиналом. В течение этих двадцати лет герой фильма сталкивается с множеством проблем, возникающих перед ним как католиком и человеком. Он становится очевидцем бесчинств, творимых куклуксклановцами на американском Юге, присутствует при вторжении гитлеровцев в Австрию. Его сестра, которой он в свое время не дал согласия на брак с евреем, становится танцовщицей в ночном клубе. Стивен узнает, что она беременна и что врачи настаивают на операционном вмешательстве, которое только и может спасти ее жизнь. Он не дает на это своего согласия, и сестра умирает. Женщину, которую он когда-то любил, но оставил ради церкви, арестовывает в Вене гестапо.

Печать дает фильму в общем положительную оценку, хотя критики и отмечают, что несмотря на множество поставленных в фильме проблем, ни одна из них до конца не решена ни героем, ни, по существу, авторами фильма.

Главную роль играет Том Трайон. Среди исполнителей эпизодических ролей ряд крупных актеров, в том числе Дороти Гиш, Роми Шнайдер, Раф Валлоне. Одну из ролей исполняет известный режиссер Джон Хьюстон.

Фильм продолжительностью три часа снят в двух вариантах: на 70- и 35-миллиметровой пленке.

НОВЫЕ РАБОТЫ ПОЛЬСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Поля Ракса в фильме «Разводов не будет» (режиссер Ежи Ставинский)

Магда Целювна и Казимеж Боронец в фильме «Костюм почти новый» (режиссер Влодзимеж Хаупе)

«Автомат Фиат» (режиссер Станислав Ленартович)

«Где генерал?» (режиссер Тадеуш Хмелевский)

Зофья Куцувна в фильме «Приданое» (режиссер Ян Ломницкий)

США

«Комедия-триллер» — так определяют критики жанр фильма «Премия» («триллерами» в странах английского языка называют произведения, которые держат зрителя в напряженном ожидании: «что будет дальше?»).

Фильм, поставленный Марком Робсоном по роману Ирвинга Уоллеса, рассказывает о перипетиях, связанных с присуждением Нобелевских премий. По словам рецензента журнала «Филмз ин ревью», фильм представляет собою смесь «недостоверной мелодрамы, плоской сатиры и несмешного бурлеска». Ричард Уайтхолл в журнале «Филмз энд филминг» оценивает картину Марка Робсона несколько выше, отмечая, в частности, режиссерские и операторские находки и отличную игру актеров Пола Ньюмена, Эдварда Дж. Робинсона, Эльке Зоммер, Мишлин Прель и других.

●

О юношеских годах выдающегося ирландского писателя Шона О'Кейси расскажет фильм, к работе над которым приступает Джон Форд (ирландец по происхождению). Сценарий фильма написан недавно скончавшимся английским драматургом Джоном Уайтингом по автобиографическим повестям О'Кейси. Съемки будут производиться в Ирландии.

●

Американский продюсер Сэмюэл Бронстон, руководивший в последние годы в Испании постановкой «киноколоссов» «Царь царей», «55 дней в Пекине» и «Падение Римской империи», заявил, что «кино должно быть семейным развлечением. Дети должны иметь право ходить туда тоже».

— А если у вас не только детская душа и вы хотите немного подумать или открыть для себя что-то? — спросила его репортер парижской газеты Мишель Мансо.

— В моих картинах есть о чем подумать для людей всех возрастов, — самодовольно заявил Бронстон. — Нужно смотреть мои картины каждые пять лет. Кроме шуток.

Бронстон сообщил, что он будет снимать фильм о Великой французской революции: «Клянусь вам, этот фильм будет более правдивым и художественным, чем все французские картины на тему истории Франции».

Мишель Мансо напоминает, что этот американский делец, стремящийся скрыть коммерческие цели за разглагольствованиями о «качестве» своей продукции, получил недавно от Франко орден Изабеллы Католической...

ТУНИС

Молодая тунисская кинематография выпустила несколько новых картин, посвященных актуальным проблемам быта и общественных отношений.

Хамонд Бен Халим в картине «Земля и люди» рассказал о преимуществах совместного сотрудничества в обработке земли. Режиссер Марсель Герц в фильме «Сакет Сиди Юсеф» показал студентов из разных стран, съехавшихся в Тунис, чтобы поднять из пепла деревню Сакет Сиди Юсеф, разрушенную французскими колонизаторами. Истории страны посвящены фильмы «Остров Гомера» и «Под знаком Нептуна». «Роза песка» — повесть о маленьком тунисце, впервые приехавшем в большой город, чтобы заработать денег на радиоприемник.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер студии документальных фильмов в Праге Петр Шульгоф выбрал для своего дебюта в игровом кино сценарий «Страх» — о работе органов госбезопасности республики.

Главные роли исполняют Рудольф Грушинский, Радослав Брзобогатый, Вацлав Логниский, Гельга Чочкова, Богуш Загорский.

●

Актриса Иржина Богдалова, знакомая советским зрителям по комедии «Король Королю», снимается в главной роли в фильме режиссера Антонина Кахлика «Счастье падало с неба». Этот экспериментальный фильм представляет собой как бы монолог главной героини Веры, происходящий в день ее предстоящей свадьбы.

●

В фильме «Музей чудес» известный мим Ладислав Фиалка играет экскурсовода, знакомящего зрителей с кадрами из старых картин.

Поставил «Музей чудес» режиссер Владимир Сис («За жизнь Яна Кашпара», «Люди на льду», «Выстрел на Калимантане»). Это уже третий фильм Сиса, смонтированный из фрагментов старых лент (предыдущие работы: «Король комиков» — отрывки из картин с участием Буриана, «Девяносто минут смеха» — эпизоды из лучших довоенных чехословацких кинокомедий).

По сценарию Иржи Блажека «Так близко от неба» поставил свой первый фильм молодой режиссер Владимир Бербера на студии короткометражных кинопроизведений в Готвальдове. В главных ролях снимались ученица Братиславской средней школы Мария Галова, парикмахерша из Готвальдова Марцела Дюрова, певица Людмила Белушова, студенты театральных вузов Гейза Вврецкий и Алеш Кошнар.

●

Три новых документальных фильма снял на Кубе чехословацкий режиссер И. Папоушек. Фильм «Машины для Кубы» знакомит зрителей с изделиями машиностроения, которые ЧССР поставляет Кубинской республике, «Остров солнца» посвящен красоте кубинской природы, «Флора сеет смерть» рассказывает о стихийном бедствии, постигшем Кубу, о помощи, которую оказало революционное правительство населению пострадавших областей.

ЯПОНИЯ

На шестидесятом году жизни в Токио скончался один из крупнейших японских кинорежиссеров Ясудзиро Одзу.

Первый фильм «Жизнь служащего» Одзу поставил в 1929 году. В последующие три десятилетия он создал около 50 художественных фильмов, среди них «Токийская повесть», «Ранняя весна», «Токийские сумерки», «Времена урожая». В своих фильмах Одзу рассказывал о повседневной жизни простых людей. Свою последнюю картину «Осенний полдень» он поставил в 1960 году.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Живые и мертвые» (по одноименному роману К. Симонова), 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 10 ч.

Сценарий и постановка А. Столпера; главный оператор Н. Олоновский; главный художник С. Волков; звукооператор В. Лещев; режиссеры: Л. Кочарян, И. Мансурова; оператор В. Шейнин. Комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович; художник С. Мухин.

В главных ролях: Синцов — К. Лавров, Серпилин — А. Папанов, Малинин — А. Глазырин, Иванов — О. Ефремов, Овсянникова — Л. Крылова, Шмаков — Л. Любецкий, Маша — Л. Любимова.

В ролях: В. Макаров, Р. Хомятов, З. Высоковский, Ю. Дубровин, И. Пушкарев, В. Паулус, Б. Чирков, В. Авдюшко, Е. Самойлов, О. Табаков, Л. Круглый, В. Горелов, В. Кулик, Ю. Волков, М. Ульянов, Е. Шутов, М. Сергеев, В. Муравьев, Р. Куркина, С. Павлова, В. Маренков, В. Шибанков, В. Телегина, Б. Юрченко, О. Якушев, М. Глузский, М. Воробьев, А. Алейникова, Б. Битюков, Ю. Веревкин, Б. Ардов, Л. Хмара.

●

«Сотрудник ЧК», 10 ч.

Авторы сценария: Б. Волчек, А. Лукин, Д. Поляновский; постановка Б. Волчека; оператор В. Минаев; художники: А. Фрейдин, О. Аликин; режиссер Н. Архангельский; композитор Э. Лазарев; звукооператор Е. Федоров. Комбинированные съемки: оператор Б. Травкин; художник А. Рудаченко.

В ролях: Михалев — А. Демьяненко, Марков — Е. Евстигнеев, Берзинь — В. Кенигсон, Королева — В. Малявина, Илларионов — О. Ефремов, Смагин — В. Заманский, Федосова — С. Данильченко, Буркашин — Д. Масанов, Сева — Л. Пархоменко, Пантюшка — В. Мухарьямов.

В эпизодах: И. Скобцева, А. Бениаминов, В. Гераскин, Б. Гусев, И. Жеваго, В. Заливин, В. Захарченко, Л. Князев, Е. Крючков, Я. Ленц, В. Павлов, В. Паулус, К. Северный, В. Сергачев, Ф. Селезнев, Л. Степанов, Г. Волчек, В. Яковлев.

●

«У твоего порога», 8 ч.

Сценарий С. Нагорного; постановка В. Ордынского; главный оператор И. Слабневич; художники: Б. Немечек, А. Вайсфельд; композитор В. Баснер; звукооператор С. Литвинов; режиссер В. Глазков; оператор О. Згуриди. Комбинированные съемки: оператор П. Маланичев; художник Н. Звонарев.

В ролях: мать — Н. Федосова, отец — П. Любешкин, Лиза — Л. Дзюба, Прохоренко — Б. Юрченко, Перекалин — Ю. Горобец, Михаил Васильевич — Н. Граббе, Берсенев — Р. Хомятов, Васюта — В. Филиппов, Черышев — В. Погорельцев, Кочергин — Б. Буткеев, Горшков — А. Кононов, Мухтар Имамов — С. Сухбатор, сибирский паренек — Ю. Смирнов, лейтенант — С. Соколов, Толик — Саша Коробов.

В эпизодах: И. Выходцева, Ф. Корчагин, Г. Мартынюк, Г. Михайлов, А. Никитин, А. Павлова, А. Петров, В. Щеглов, А. Юшко, Саша Куражковский, Надя Архипова.

●

«Коротко лето в горах», 8 ч.

Автор сценария Н. Атаров; постановка А. Манасаровой; главный оператор П. Сатуновский; художник Б. Царев; режиссер А. Дудоров; оператор высокогорных съемок В. Тарусов; композитор Р. Леденев; текст песни А. Городницкого; звукооператор Э. Зеленцова. Комбинированные съемки: оператор В. Севостьянов; художник Ф. Красный.

В ролях: Летягин — Г. Стриженов, Калинушкин — Н. Колофидин, Галя — А. Чернова, Дорджа — С. Сухбатор, Бимбиреков — В. Кашпур, стряпуха — Е. Максимова, Спиридонов — Е. Тетерин, Селивон — Б. Битюков, Огуренков — Н. Погодин, Устинович — М. Майоров.

В эпизодах: Е. Дубасов, Л. Кирюткин, Л. Лобов, П. Соболевский, С. Юртайкин, А. Гусев, П. Макаров, П. Мухин.

●

«Русский лес» (по роману Л. Леонова), 1-я серия, 10 ч., цветной.

Сценарий Л. Леонова, В. Петрова, Ю. Лукина; постановка В. Петрова; операторы: И. Гелейн, В. Захаров; композитор Г. Свиридов; звукооператор В. Попов; художник П. Киселев; режиссер И. Петров. Комбинированные съемки: оператор Б. Арецкий; художник Л. Александровская.

В ролях: Вихров — Б. Толмазов, Елена Ивановна — Р. Нифонтова, Поля — Н. Дробышева, Грацианский — Н. Гриценко, Таиска — М. Пастухова, Наталья Сергеевна — Е. Фадеева, Кнышев — А. Аркадьев, Калина — С. Калинин, Титка — В. Колпаков, Золотухин — С. Бардин, Семениха — К. Половикова, Ваня Вихров — Андрюша Никонов, Демидка Золотухин — Володя Седулин.

В эпизодах: Л. Соколова, Г. Юхтин, М. Булгакова, К. Воронцова-Фролова, Г. Васильев, В. Голиков.

Текст от автора читает К. Кириллов.

●

«Упрямая девчонка» (по мотивам рассказа С. Жураховича), 4 ч.

Сценарий С. Тарасова; постановка В. Глазкова; оператор А. Харитонов; художник Б. Немечек; композитор Е. Жарковский;

текст песни В. Харитонова; звукооператор В. Костельцев.

В ролях: Надя — Н. Румянцева, Елена Игнатьевна — М. Миронова, Софрон Карпович — И. Любезнов, Юра — А. Майоров, Арсений — А. Толбузин, соседка — З. Чекулаева, ректор — В. Фромгольдт.

●

«Теперь пусть уходит» (по пьесе Джона Б. Пристли), 10 ч.

Сценарий и постановка С. Алексеева; главный оператор Э. Гулидов; операторы: В. Нахабцев, Р. Келли; художник А. Бергер; режиссеры: О. Кознова, М. Тимофеева; композитор В. Юровский; звукооператор В. Киршенбаум. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник Ф. Красный.

В ролях: Саймон Кендл — Ю. Кольцов, сэр Эдмунд — В. Давыдов, Гермион — И. Гошева, Фелисити — Н. Гуляева, Кеннет — И. Ясулович, Бистон — С. Блинников, миссис Бистон — А. Коломийцева, Стэн — В. Шалевич, доктор Эджи — В. Муравьев, сэр Джеффри Брок — П. Массальский, Петтон — А. Георгиевская, Джудит — К. Головко, Лео Моргенштерн — В. Белокуров, Генри Марч — П. Кулай, Марку Коннор — Р. Фертман, Томми — М. Кононов, Пенелопа — Л. Сухолинская.

В эпизодах: Н. Кондратьев, Р. Вильдан, В. Пушкарев, Н. Калашников, Я. Локшин, В. Коркунов, Н. Ковшов, В. Мащенко, Д. Климов, Д. Шутов.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Синяя тетрадь» (по повести Эм. Казакевича), 9 ч.

Сценарий и постановка Л. Кулиджанова; главный оператор И. Шатров; художник-постановщик Б. Дуленков; композитор М. Зив; звукооператор Д. Белевич; режиссер И. Магитон; оператор А. Антонов.

В роли Владимира Ильича Ленина — М. Кузнецов.

В ролях: М. Никельберг, Н. Лебедев, А. Палеес, Э. Магалашвили, В. Ливанов, Н. Граббе, Л. Соколова, И. Озеров, Ю. Соловьев, В. Чуркин, Б. Токарев, А. Антосевич, В. Матвеев, И. Рыжов.

●

«Тропы Алтая» (по роману С. Залыгина), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Залыгин, Ю. Победоносцев; режиссер-постановщик Ю. Победоносцев; оператор М. Брувевич; художник С. Серебренников; композитор П. Чекалов; звукооператор А. Голыженков; режиссер З. Данилова. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев; художник В. Никитченко.

В ролях: О. Бертенева, А. Волгина, А. Зубов, Т. Логинова, В. Муравьев, Г. Плужняк, А. Строганова, В. Тягушев, К. Хабарова, И. Хоруженко, З. Чекулаева.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«День счастья», 10 ч.

Сценарий Ю. Германа, И. Хейфица; постановка И. Хейфица; главный оператор Г. Марандджян; художники: Б. Миневич, И. Каплан; режиссер В. Мельников; композитор Н. Симонян; звукооператор К. Лашков; оператор С. Иванов.

В ролях: Т. Семина, А. Баталов, В. Зубков, Н. Крючков, Л. Голубкина, И. Конопацкий Л. Глазова, С. Евстафеева, В. Липпарт, А. Лисянская, М. Призван-Соколова, М. Самойлова, П. Суханов, И. Селянин, В. Тыкке, Г. Штиль, Саша Греков.

●

«Мандат», 9 ч.

Сценарий А. Власова, А. Млодика; постановка Н. Лебедева; главный оператор А. Карпухин; главный художник В. Савостин; режиссер Ф. Барбухати; композитор В. Маклаков; текст песни Н. Глейзарова; звукооператор А. Волохова; оператор Л. Александров. Комбинированные съемки: оператор И. Гольдберг; художник А. Сидоров.

В ролях: Глеб Прозоров — И. Боголюбов, Архип — Н. Рождественский, Василий — О. Летников, верзила — Н. Кузьмин, Дубок — М. Васильев, кулак — А. Афанасьев, дети: Глебка — Боря Щербаков, Глаша — Наташа Арзамасцева, Минька — Володя Лебедев, беспризорный — Саша Делеканов.

В эпизодах: Н. Гаврилов, Е. Григорьев, Н. Крюков, П. Первушин, М. Сафонова, А. Смирнов, Л. Степанов, А. Трусов, Ф. Федоровский.

●

«Спящая красавица» (по одноименному балету П. Чайковского), 10 ч., цветной.

Хореография М. Петипа, К. Сергеева; сценарий К. Сергеева, И. Шапиро; режиссеры-постановщики: А. Дудко, К. Сергеев; главный оператор А. Назаров; художники: Т. Васильковская, В. Улитко; художник-декоратор Е. Якуба; звукооператор А. Беккер; режиссер А. Соколов. Комбинированные съемки: оператор Н. Покопцев; художник М. Кроткин.

В ролях: Аврора — А. Сизова, Дезире — Ю. Соловьев, фея сирени — И. Баженова, фея зла — Н. Дудинская, королева — О. Заботкина, король — В. Ухов, каталабют — В. Рязанов, феи: нежности — Э. Минченок, резвости — И. Корнеева, щедрости — Л. Ковалева, смелости — К. Федичева, беззаботности — Н. Сахновская, принцесса Флорина — Н. Макарова, голубая птица — В. Панов, белая кошечка — Г. Кекишева, кот в сапогах — С. Кузнецов.

В фильме принимали участие артисты балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова и учащиеся ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Строгая игра», 8 ч., цветной.

Сценарий Е. Помещикова; режиссер-постановщик Г. Липшиц; оператор А. Пищиков; художник В. Агранов; композитор М. Табачников; текст песен М. Матусовского; звукооператор Н. Медведев; режиссер С. Грабин. Комбинированные съемки: оператор Я. Резник; художник М. Полунин.

В ролях: Алексей Задорожный — В. Авдюшко, Андрейка — Коля Бурляев, Валя — Л. Кутузова, отец Задорожного — П. Михневич, редактор газеты — М. Покотило, Комаровский — В. Балашов, тренер — В. Шурупов, Федюк — Ю. Медведев, мать Андрейки — П. Куманченко, Богдан — Сеня Морозов, верзила — Алеша Панькин, Хмель — Валерик Дибров, Курочка — Саша Панасюк, Шинкарик — Витя Панченко.

●

«Возвращение Вероники», 9 ч.

Сценарий И. Болгарина, С. Наумова; постановка И. Болгарина, В. Ильенко; оператор В. Ильенко; художник М. Юферов; художник-декоратор В. Новаков; композитор Л. Грабовский; звукооператор Н. Авраменко; режиссеры: Л. Илюшина, В. Масарик. Комбинированные съемки: оператор А. Пастухов; художник В. Деминский.

В ролях: Вероника — М. Добровольская, Илья Семакин — С. Хитров, Вадим — В. Ливанов, Саенко — Н. Тимофеев, отец Вероники — Е. Тетерин, Тонюшка — Э. Шашкова, Тоська — В. Ананьина, Петька Рябов — А. Лебедев, Настя — Л. Мерщий, Михеич — С. Крылов, Джакибаев — К. Джакибаев, шабашники: Медовой — Б. Новиков, Парфен — А. Толстых.

В эпизодах: Б. Бибиков, Т. Жигреева, Н. Кандыба, Наташа Фалей, С. Петров, С. Сибель, А. Ушаков, Г. Ялович, В. Янпавлис, В. Зиновьев.

Андрей КОНЧАЛОВСКИЙ, Андрей ТАРКОВСКИЙ

Андрей Рублев

Искусство
Кино

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Вдоль монастырской стены в сторону собора, расположенного в глубине двора, мчится всклокоченный мужик, зажав под мышкой деревянные крылья. Его преследует взбешенная толпа — мужики, дети, бабы, монахи. Они кричат и бросают в него камни. Вот толпа почти настигает его, но он бросается в отворенные двери храма и, юркнув на витую лестницу, взвивается по крутым стертым ступеням.

Внизу грохают и перекатываются голоса преследователей. Теснясь и мешая друг другу, они несутся вслед.

Мужик уже на крыше собора. Он с лихорадочной торопливостью прилаживает крылья, привязывает их за спиной особыми лямками и подходит к самому краю свинцовой кровли.

Внизу беснуется враждебная толпа.

Мужик расправляет крылья и, оттолкнувшись, прыгает вниз. Толпа ахает и в ужасе раздается на две части, образуя проход, над которым летит человек.

Он летит над землей, как ангел. Он видит реки и поля, белокаменную церковку на вершине холма, вспыхивающую рябь на солнечной воде, мужиков на сенокосе, бредущих в пестрой траве по самый пояс, баб, убирающих хлеб. Люди кажутся совсем маленькими отсюда, с чудесной высоты.

Он видит голубые и сизые дали, плавными волнами удаляющиеся все дальше и дальше к самой границе неба и земли, избы, взбирающиеся по отлогим склонам, выгоревшие на солнце желтые хлеба, падающие волнами и снова встающие под ветром, пыльные мягкие дороги с островками невытоптанной травы, бегущие через поля и вдоль реки, стада на погруженных в тень сырых лугах.

Он видит свою землю, на которой родился и будет похоронен, видит такой, какой ее никто до него не видел, да и вряд ли скоро увидит.

Крылатый мужик скрывается за лесом. Потрясенные люди встают на колени, ибо очевидна святость улетевшего по небу человека.

Ломая крылья и руки, мужик падает сквозь сияющую березовую рощу вниз и, ударившись о землю, умирает.

Бабье лето. Осень 1409 года

Осень. Усталое солнце заливает пустые поля, в слабом воздухе носится паутина и цепляется за облетающие кусты.

У ворот монастыря с самого рассвета обивается обтрепанный нищий. Он то медленно ходит вдоль ворот, заглядывая во двор, то подолгу стоит у калитки, опираясь на палку, то, заслышав приближающиеся голоса, поспешно хромает прочь. Время от времени нищий надсадно бухает, прикрывая рот грязной ладонью. Это Кирилл.

К воротам из-под горы выезжает телега, запряженная иссохшим как смерть мерином, которым правит босой мужик. В телеге несколько корзин с яблоками.

— Добрый человек, дай яблочка, Христа ради, больному,— просит Кирилл простуженным голосом, почти шепотом.

— Ступай, ступай,— гонит его мужик.— И так оброк давать нечем! Бог подаст...

Телега проезжает в ворота, отпертые привратным монахом.

Окончание. Начало см. в № 4.

Кирилл с тоской глядит на родной двор Андроникова монастыря, посреди которого возвышается белый собор, на новые пристройки и службы, появившиеся уже после его ухода.

— Заходи, божий человек, отдохнешь, — предлагает монах Кириллу. — Голоден небось...

С трепетным чувством радости и страха Кирилл перешагивает порог обители.

Монах приводит его под навес в глубине двора, где несколько чернецов перебирают сваленные в кучу яблоки. На выскобленном столе пучками лежит зелень для замочки — укроп, петрушка, гора смородинового листа. Испорченные, червивые яблоки чернецы кидают в корзину, вокруг которой сидят нищие и калеки и, выбирая из корзины, с жадностью жуют. Потеснившись, они молча принимают Кирилла в свою компанию. Он крестится, торопливо бормочет молитву и набрасывается на мелкие зеленые яблоки.

Босой мужик, молча сгрузив около навеса свои корзины, собирается было уже трогать, когда длинный монах замечает из-за стола:

— Лучше бы совсем не привозил... Что думаешь, оброк зачтется?

Мужик некоторое время внимательно смотрит на монаха, потом с невозмутимым видом начинает грузить корзины обратно на телегу.

— Мое дело небольшое! Что уродилось, то и отдаю.

— Ладно, ладно! Оставляй!— торопливо соглашается длинный.

Мужик сбрасывает на землю корзины с яблоками и, не поклонившись, катит в сторону ворот.

— На две свечки — три овечки! — неожиданно кричит он и хлещет вожжами своего одра. Длинный равнодушно смотрит ему вслед. В воротах мужик снова оборачивается и орет:

— На две бочки — три цепочки!

Телега скрывается за воротами.

— Разбойник,— произносит длинный монах.

— Ты, Никола, еще спасибо скажи,— увещевает его толстый инок с бабьим лицом.

— Спасибо, спасибо!— юродствует длинный.— А за что спасибо?

— Ну как за что?— рассуждает толстый. — Этот хоть яблоки везет! Вон хотьковские-то — все разбежались! Деревня пустая! Кто куда. Да и семеновские уж небось побежали...

— Да-а...— вздыхает третий монах.— Сколько лет земля носит, такого голода не видывал.

— Вымираем потихонечку, прости господи,— встревает горбатый нищий, не переставая жевать.

Длинный берет из кучи яблоко и вертит его в руках.

— И яблоки какие-то все кривые...— с отвращением бормочет он.

— Во Владимире еще хуже,— сипит Кирилл,— там и яблок нету... Прошлой осенью все басурманы пожгли...

— Ты чего там шепчешь?— спрашивает длинный, с любопытством приглядываясь к Кириллу.

— Не шепчусь я — застудился. В озере ночевал.

— Как же так?

— Волки одолели, все по пятам шли, прямо беда. Голод не тетка. Ну, я от них в озеро по сих пор и зашел,— Кирилл проводит рукой по горлу.— Стою, а они на берегу сели в рядок и сидят. Я тоже бога молю, чтоб не прыгнули. Так и стоял, покуда светать не стало. Ушли — я вылез еле-еле, онемел весь, второй день трясет...

— Значит, владимирский ты...— интересуется длинный.

— Да... жил я там...— неопределенно шепчет Кирилл.

— Вон еще один владимирский идет,— улыбается толстый, глядя в глубину двора.— Рублев... Андрей... Слыхал небось...

Мимо собора по тропке, выложенной камнем, идет Рублев.

Полуоткрыв рот, Кирилл смотрит ему вслед и, чтоб не выдать волнения, боится даже проглотить набежавшую слюну. Длинный пристально смотрит на него, и Кирилл это чувствует.

— Уж больно худостен для иконописца,— замечает горбун.

— Да он больше и не иконописец никакой,— поясняет толстый,— не пишет ничего уж давно.

— Почему ж это?— спрашивает кто-то из странников.

— Да кто ж его знает! Не знает никто об этом. Молчит. Обет молчания дал... Все свое ремесло забросил и молчит.

Кирилл, прислушиваясь к разговору, в волнении шарит рукой в корзине с яблоками.

— А почему, интересно, он обет дал?— не унимается кто-то.

— Согрешил, вот и кается,— объясняет длинный.— Из Владимира блаженную с собой привел, а она вдруг...— и длинный делает выразительный жест обеими руками, намекая на большой живот.— Блаженная-то она блаженная, конечно, а понимает, видно, что к чему.

— Для позора своего и привел,— заключает горбун.— Чтоб грех свой все время перед собой иметь...

— Вот она святость-то!— наставительно вздыхает толстый.

— Нет все-таки стыда у людей! — вздыхает кто-то.

— А артель Андреева?— Кирилл, закашлявшись, сгибается в три погибели.

— Да распалась будто вся,— отвечает толстый.— Кого, говорят, татары убили, кого разметало в разные стороны.

Длинный продолжает с интересом изучать Кирилла.

— А Даниил? Жив?— сипло шепчет Кирилл.

— Разное говорят. Одни говорят — на север ушел, другие — что ордынцы с собой увели, третьи даже — что фрягам в рабы продали...

Длинный встает со своего места и подходит к Кириллу.

— Никак, Кирилл? А?

Кирилл сидит не двигаясь и не поднимает головы.

— Кирилл!— еще громче восклицает длинный.

Лысина Кирилла опускается еще ниже, он униженно кивает головой, и мутная слеза повисает на его простуженном носу.

В заводи ручья, что бежит под стенами монастыря, стоят наполовину заполненные водой дубовые бочки. На берегу рдеет костер, в котором калятся огромные камни. Ветер осторожно дышит на звенящие красные угли.

Дурочка собирает по кустам сучья. Она в широкой рубахе, с огромным выпирающим животом, который мешает ей нагибаться, и около каждого сучка блаженной приходится присаживаться на корточки. Она на сносях.

Осторожно повернув в огне тяжелый раскаленный камень, Андрей подсовывает под него кузнечные щипцы, потому что камень большой и его нельзя ухватить как следует, а можно только подцепить снизу, как лопатой. Изогнувшись от напряжения, Андрей медленно приподнимает его над костром и осторожно пятится к бочке, еле сдерживая дрожь в руках, делает первый шаг, потом еще один и еще, затем, стараясь делать как можно меньше движений, поворачивается спиной к костру и двигается к бочкам, стоящим шагах в десяти от него, но расстояние это становится непреодолимым, потому что, когда Андрей подходит к бочке, камень соскальзывает и, удовлетворенно зашипев, скатывается в ручей. Андрей возвращается к костру, и все начинается сначала.

А дурочка тем временем живет своей замкнутой и сосредоточенной жизнью. Она запихивает в бочки кусты можжевельника, который, обваренный кипятком, так хорошо отмывает подернутые плесенью скользкие днища. Круглое лицо блаженной, покрытое родильными пятнами, похоже на лицо ребенка, которое мгновенно отражает все ощущения и чувства, порожденные окружающим миром. Вот она обращает взгляд к небу и с деловитой серьезностью следит за полетом летучей паутинки до тех пор, пока не теряет ее из виду, затем с озабоченным видом трогает обеими руками живот, приоткрыв пухлый рот и склонив голову набок, прислушивается некоторое время к самой себе, светлеет лицом и уходит, не замеченная Андреем, который трудится над последним камнем.

После обеда встают из-за стола отяжелевшие иноки Андроникова монастыря и, крестясь, выходят из трапезной. Гремят отодвинутые лавки, и посуда на столе отзывается жалобным дребезжанием. Только длинный худой инок еще остается сидеть на месте и, неподвижно уставившись в стол, думает о чем-то, ковыряя в зубах. Впрочем, глядя на его лицо, трудно поверить, что какая-нибудь мысль может посетить его в это тяжелое послеобеденное время.

Наконец и он покидает свое место, и стол остается стоять уставленный грязными мисками, чарками, заваленный костями, хлебными корками, недоеденными огурцами, и зеленые осенние мухи, звонко жужжа в душном воздухе, летают над разрушенным столом, подобно воронам над полем брани...

— Владыка, отец! Кирилл вернулся! — подойдя вплотную к игумену, благословляющему богомольцев, громко шепчет длинный. Ко входу в собор со всех сторон стекаются чернецы и прихожане. Кирилл падает перед игуменом на колени.

— Прими, владыка, под крыло свое раба божьего, непутевого, заблудшего Кирилла.

Настоятель жестко улыбается:

— Уходил, не спрашивался! А теперь обратно? Не понравилось? Нет, брат, шутишь! Не приму!

Кирилл опускает голову и еле слышно сипит:

— Господи, за что же все это...

— Ты же в вертеп разбойничий обратно просишься!— злится игумен.— К тор-

тащам да корыстолюбцам! Думаешь, старый я, так уж и забыл? Прочь уходи, откуда пришел! Нету места для тебя!

— Не гони, владыка, ради господа бога,— в отчаянии шепчет Кирилл.— Нету правды в мире, бес попутал. Не могу больше грешить изо дня в день. А без этого нельзя в миру! Грех вокруг, нечистота! А нищета-то какая, господи! Прими, отче, покаяние мое, денно и нощно ноги целовать буду!— Кирилл пытается обнять ноги старца, но тот отталкивает блудного.

— Говорить ты всегда был горазд. Не разжалобишь.

— Ах, отче, отче! Если бы знал ты, сколько горя я вытерпел, сколько зла я вынес...— говорит Кирилл с такой болью и отчаянием, что у стоящих вокруг иноков подкатывает к горлу.— Простил бы ты меня, а я себя никогда не прощу! Если бы знал ты, кем я только не был! И жнец, и швец...— Еще минута, и, кажется, Кирилл разрыдается.— Даже скоморошить пришлось... заставили, ироды...

Игумен решительно поворачивается, не оглядываясь, спускается по ступеням вниз и идет через двор. В наступившей тишине повисает судорожный вздох Кирилла.

— Не передо мной виноват, перед господом!— вдруг, остановившись, кричит игумен.— Оставайся. А в искупление грехов своих святое Писание пятнадцать раз перепишешь! Келью покойного отца Никодима займешь!

— Спасибо, господи! Спасибо!— кланяется в землю Кирилл. — Я вам, братцы, все... Я же всему научен... и врачевать, и коновалом... А отец-то Никодим! Царство ему небесное! Я ж ему бельишко стирал...

Кирилл в сопровождении длинного монаха входит в трапезную. Широким жестом длинный раздвигает грязную посуду посреди еще не убранного стола.

— Садись, брат, я сейчас. Принесу тебе чего бог послал.— И он выходит, оставив Кирилла одного перед разрушенным столом.

Кирилл вздыхает, оглядев знакомую трапезную, берет чью-то недопитую кружку, сливает в нее квас из нескольких других и садится за стол, в немом благоговении изучая щедрый беспорядок, радующий глаз блудного сына.

В деревню, расположенную неподалеку от Андроникова монастыря, пронзительно визжа рассохшимися колесами, въезжает старая телега, на которой сидят две девчонки, женщина и коренастый парень лет двадцати пяти. Все покрыто пылью — и одежда, и жалкий скарб, и осунувшиеся лица путников. Впереди идет чернявый мужик, настороженно поглядывая по сторонам. Костлявая лошадь еле плетется, уныло опустив голову и не обращая внимания на окрики и понукания.

Чернявый останавливается у крайней избы.

— Есть кто дома?!— кричит он.— Эй, хозява!

Никто не отвечает. Мужик входит во двор. Никого. Слабый ветер шевелит солому ободранной крыши. За распахнутыми воротами хлева чернеет пустота.

Мужик пересекает дорогу и, отворив калитку, входит во двор напротив. Но и там ни души.

— Я же говорил,— спрыгнув с телеги, злится коренастый.

Чернявый мужик кидается к запертым воротам крайней избы. Наваливается плечом. Ворота поддаются, и он входит во двор. Стая крыс бросается врассыпную,

шурша истлевшей соломой. У забора, облепленный роем мух, валяется дохлый пес. На шее у него цепь, конец которой прикован к столбу. Прикрыв за собой ворота, мужик выходит со двора.

— Ну что?— спрашивает от телеги парень.

— Так я и знал,— злится чернявый.

— Поехали. Я же говорил: ушли все.

— Обманул все-таки...— бормочет чернявый и потерянно бредет через дорогу.

— Ладно, поехали дальше. Ты чего там?— зовет парень.

— Погоди, может, еще...

Посреди пустой избы, на полу, держась за живот, выпирающий горой, лежит блаженная и жалобно стонет. Рядом с ней, не зная, чем помочь, и беспомощно опустив руки, стоит Андрей. Болезненная судорога пробегает вдруг по ее телу, дурочка широко открывает сухие, полные страдания глаза и кричит, как раненое животное, низким, хриплым голосом.

Андрей в ужасе бросается вон из избы и в дверях сталкивается с чернявым мужиком. Тот испуганно шарахается в сторону.

Из избы раздается вопль роженицы.

— Чего это?— испуганно спрашивает чернявый.

Андрей некоторое время умоляюще смотрит ему в глаза и скрывается. Мужик идет за ним.

В избе никого нет. Андрей, словно в лихорадке, мечется по горнице, заглядывая под лавки, за стол, в темные углы. Чернявый смотрит на него, как на помешанного. Вдруг душераздирающий вопль раздается из хлева. Монах взглядом зовет за собой мужика и бросается на крик.

— Эй, Дарья, Леха! Давайте сюда!— доносится из дома. — Дарья!

Баба слезает с телеги, отряхивает с юбки пыль и входит в дом. Нагнув голову, она проходит в низкую дверь хлева и останавливается около роженицы.

— Э-э-э... Что же это ты, голубка?— понимающе говорит Дарья и встает около нее на колени.— Ничего, сейчас мы тебя...— она кладет ладони ей на живот.— Ишь, как прыгает!

Дурочка тихо стонет.

— Тимофей!— кричит баба вслед мужу, скрывшемуся в избе.— Холстину принеси! Слышь?! И воды согрей!

— Какую холстину? — отзывается Тимофей.

— У девок в изголовье!

В дверях появляются пятилетняя Машка и тринадцатилетняя Катька — дочери Дарьи и Тимофея.

— А вы чего здесь?— сердится мать.— А ну ступайте отсель! Отцу помогите лучше!

Андрей подпирает шестом щит, которым закрывается отверстие в крыше — для дыма. Машка не сводит глаз с инока. Старшая же стоит у порога и прислушивается к стонам, доносящимся из-за двери.

— Как сердце чувствовало, зря уходим, — сокрушается Тимофей. — Да-а... Обманул нас Семен! Сукин сын...

— А я тебе говорил, брешет он? Говорил?— развалившись за столом, язвит Леха.

— Под Москвой, мол, легче голод! Легче...

— Что теперь делать?.. — бормочет Леха. — Пожрать на дорогу где достать?

— Может, в монастыре? Вон монастырь на горе, Андроников... Разве там попросить?— обращается Тимофей к Рублеву.— Как думаешь?

Андрей не отвечает.

— Дадут хлебушка в монастыре, если попросить? А?— повторяет Тимофей, присматриваясь к чернецу.— Ты, что ли, слышишь?

— Дадут,— иронизирует Леха.— Догонят, да еще добавят.

— Да он вроде глухонемой, что ли? Слышь, Лех!— обращается Тимофей к брату.

— А ты ему поленом по шее привари, может, услышит...

Андрей невозмутимо возится у очага, дует на угли. Вспыхивает огонь, и дым прозрачной струйкой поднимается к потолку.

— Застряли чего-то!— недоволен Леха.— Завтра поздно уж будет, вон за нами две деревни тащатся, как эти... голодные. А мы тут застряли! Долго еще с ней ковыряться-то будешь? — обращается он к появившейся в дверях Дарье.

— Сво-о-олочи!— нараспев произносит Дарья.— Все мужики сволочи! Бросили одну, она вон слова вымолвить не может, заходится! Под юбку лазить все мастера! А ей теперь расхлебывай!— дает она тычка ухмыляющемуся Лехе.

— А чего же это она одна?— лыбится он в ответ и кивает в сторону Андрея.— Этот глухой при ней вроде. Видать, он ей и заделал!

— Э-э-э!— презрительно бросает Дарья, берет со стола холстину и снова набрасывается на Леху.— А воды принес?! Болтать здоров! А ну давай за водой, ждать, что ли, тебя?!

И баба снова скрывается в хлеву.

— Слыхала?— обращается Леха к Катьке.— Ну-ка чеши за водой!

Катька не отвечает, прислушиваясь к возне за стеной.

— Слышь? Кому говорю?!— повышает он голос.

Девчонка нехотя отходит от двери и направляется во двор. Отвязав от телеги бадью, она выходит за ворота и растерянно оглядывается по сторонам.

— А где вода-то?!— кричит Катька.

— Мимо-то ехали! Что, слепая, что ли?!— слышится в ответ раздраженный голос Лехи.

Катька подходит к колодцу с журавлем возле соседнего дома. Из хлева, в котором Дарья возится с роженицей, доносятся стоны. Катька ставит бадью на землю и, оглянувшись, бежит к хлеву. Заметив лестницу, прислоненную к срубу, она с трудом переносит ее к задней стене и лезет на крышу.

— Ну во-о-от еще, ну во-о-от... ничего, ничего, потерпишь...— слышится ласковый голос Дарьи.

Катька разгребает у застрехи солому и заглядывает внутрь. Внизу на холстине лежит дурочка. Рядом хлопочет Дарья. Роженица открывает глаза и сталкивается взглядом с Катькой. Несколько мгновений они смотрят друг на друга.

— Катька-а! Ты куда делась?— слышится со двора голос Лехи.

Катька соскальзывает по лестнице вниз и бросается к колодцу.

В избе под крышей гуляет дым. Над огнем в котле греется вода. Андрей, выпрямившись, сидит у стола и смотрит в пол. Входит Леха, приносит завернутую в тряпку краюху хлеба, разворачивает и кладет на стол. Дарья достает нож. Приподнявшись на цыпочки, Машка тянется к хлебу, но мать бьет ее по рукам. Девчонка плачет, размазывая по лицу грязные слезы.

— Сопли утри!— сердится Тимофей.

Из хлева вдруг раздаются вопли затихшей было дурочки. Дарья кидает краюху на стол и торопливо уходит.

— Ох, не могу... Ну и орет же! Прямо душу вынает!— морщится Леха и выходит во двор. Крики усиливаются.

— Тимофей!— зовет Дарья.— Иди помоги! Перенесть ее надо!

— О господи! Поесть не даст спокойно,— бормочет Тимофей и встает из-за стола.

Напряженно прислушиваясь и не думая о том, что он делает, Андрей отламывает от ковриги кусок и машинально жует, глядя в одну точку расширенными от волнения глазами. Проходит несколько минут тягостной тишины. Андрей поднимает голову и видит устремленные на него голодные взгляды Тимофеева семейства. Девчонки и их мать смотрят с недоумением, Тимофей же и Леха с мрачной неприязнью.

Все собираются вокруг Дарьи, которая, взяв нож, снова принимается делить хлеб. Андрей тоже получает кусок, который баба кладет перед ним на засаленные доски стола, но не берет его, а сидит, низко опустив голову, и ни на кого не смотрит. Ему почти до слез стыдно.

...Вся семья сидит вокруг стола и в благоговейном молчании жует хлеб.

Вдруг с улицы раздается шум, крики, дверь в избу распахивается, и на пороге появляется здоровенный мужик с кнутом в руках.

— Ага! Вот вы где!

— Ага, вот мы где!— в тон ему отвечает Леха.

В избу входят еще несколько мужиков в запыленной одежде, ребятишек и баб.

— Ну! Я Семена убью! Здесь же еще хуже!— шумит мужик с кнутом.

— Убьешь, говоришь?— усмехается Тимофей.

— А что ты думал?! За такие шутки, знаешь, что бывает?!

— Ну это ты, брат, что-то заврался! «Убью»... Ты что, Михаил, Семена не знаешь?— дразнит Тимофей мужика с кнутом.

— Знаешь, боярин шумел! Что ты!— рассказывает Михаил.— Всех, говорит, верну и штраф заставлю платить!

— И вернет, помяните мое слово,— ввертывает низкорослый мужичонка.

— Вот ему!— орет в ответ Михаил.

— Тихо вы!— прикрикивает на мужиков Дарья, высовываясь из хлева.— Чего разевались?!

— Да ладно тебе!— огрызается Михаил и обращается к Тимофею.— Оставаться здесь, что ли, собираетесь? А? Золото, что ли, нашли?

— Бабу нашли рожалую!— отвечает Тимофей.— «Золото»...

— Какую еще бабу?

— Баба здешняя во дворе рожает. А при ней вон чернец. Что-то уж больно сокрушается...

— А что за чернец? — вполголоса спрашивает низкорослый мужик.

— Да глухонемой. Пришлый, должно.

Под ногами у Михаила вертятся дети — гоняются друг за другом, шумят.

— А ну цыц! Пошли отсюда!— кричит Михаил и выпроваживает их во двор.

— Попали мы, как кура в ощип,— вздыхает низкорослый и выходит на улицу.

— А у меня баба совсем плохая...— оглянувшись в дверях, тихо говорит Михаил.— Не знаю, что и делать...

— Да-а-а...— неопределенно произносит Тимофей, встает из-за стола и вместе с Михаилом выходит на улицу.

В избе остаются Андрей и Машка. Машка сидит на лавке и, не спуская глаз с инока, жует хлеб. В это время в избу вбегает малый лет пяти и замирает, уставившись на девчонку. Корка, которую жует Машка, производит на него ошеломляющее впечатление. Некоторое время малый стоит, разинув рот и не в силах двинуться с места. Наконец он приходит в себя, подсаживается к Машке и говорит:

— А мне дай?

— Нет,— холодно отвечает девчонка и продолжает жевать, изображая на лице крайнюю степень удовольствия.

— Что ли, давай играть,— подумав, предлагает малый.

— Давай,— соглашается Машка.— А как?

— Ну, кусай,— командует мальчишка.— Кусай хлеб.

Она откусывает кусок корки и с удивлением спрашивает:

— Ну и что?

— А теперь я...

Машка протягивает малому зажатый в кулаке ломоть... Тот откусывает и жует, глядя на нее жадными блестящими глазами.

— А теперь опять ты...

Она кусает от горбушки и говорит, пренебрежительно отвернувшись:

— Я больше не хочу.

Малый озадачен. Некоторое время он сидит на скамейке, болтая ногами, потом вдруг срывается с места и исчезает за дверью. Машка поворачивается к Андрею, который, прислонившись к стене, тихо сидит в красном углу.

— А тебя как зовут?— спрашивает она.

Рублев поднимает на нее глаза. Машка с минуту изучает его и повторяет:

— А тебя как зовут?

Андрей отводит взгляд. Машка весело смеется, наслаждаясь его замешательством.

В избу влетает давешний мальчишка в сопровождении троих приятелей. В руках одного из них — белобрысого и сопливого — огромный желтый огурец.

— Давай меняться!— предлагает малый.— Мы тебе огурец, а ты нам горбушку. Смотри — во! — Он отбирает у белобрысого огурец и протягивает его Машке. Та некоторое время колеблется, но в конце концов берет огурец и отдает хлеб. Малый хватает корку, и ребята с радостными воплями убегают.

Машка с подозрением смотрит им вслед, затем откусывает от огурца и жует. Огурец оказывается старым и горьким, как полынь. Машкины губы начинают дрожать, и, поняв, что ее обманули, она тихо плачет, всхлипывая и утираясь грязной рубахой. Вдруг взгляд ее падает на кусок хлеба, лежащий перед Андреем. Слезы на ее глазах высыхают. В голове Машки созревает план.

Она садится на скамейку против Андрея и говорит:

— Давай меняться. Я тебе огурец, а ты мне хлеб.

Андрей молча смотрит на нее. Тогда Машка, глядя ему прямо в глаза, кладет перед ним огурец и некоторое время выжидает. Затем, не спуская с черneца глаз, берет хлеб, осторожно слезает с лавки, пятится к двери и скрывается на улице.

Из сарая раздается ужасный крик роженицы. Андрей вздрагивает и закрывает глаза.

Катька, стоя на перекладине лестницы, подглядывает через дыру в соломенной крыше. Она видит мать, которая хлопочет около дурочки, успокаивает, подкладывает ей под спину тряпье. Дарье помогают две старушки. Одна стращает воду в котле, другая, положив себе на колени голову роженицы, гладит ее по волосам, вытирает ладонью пот, заливающий глаза блаженной.

Вечереет. Деревенская улица заполнена подводами, усталыми крестьянами, лежащими около заборов, чумазыми детьми, ползающими по пыльной дороге. Ржание, шум стоят над деревней. У одной из телег столпились озабоченные мужики.

— Ну, чего делать-то будем?— ни к кому в частности не обращаясь, вздыхает низкорослый мужичок.

— Кормить нечем,— отзывается Тимофей.— Мой мерин больше двух ден не выдюжит.

— «Двух ден»...— раздражается мужичок.— Ты на мою посмотри,— показывает он на измученную костлявую кобылу, которая неподвижно стоит, прислонившись к забору и закрыв глаза.

— Ничего, пешком пойдем,— говорит кто-то.

— А в Андрониковом небось и овса и сена навалом, всего...— негромко замечает Леха.— Может, попросить?

— Ага...— хрипит кто-то в ответ.— Так они тебе и дали.

— А если как следует попросить?— настаивает Леха, вкладывая в свои слова особый смысл.— Они еще и лошадей дадут, если как следует попросить.

Мужики молчат, обдумывая Лехины слова.

— Ну, Семен!— снова не выдерживает Тимофей.— Всех под монастырь подвел!

Кто-то вяло смеется. Все смотрят на гору, где чернеют высокие монастырские стены.

У подводы, на которой пластом лежит изможденная женщина с ребенком под боком, стоит Михаил.

Он с тревогой смотрит на жену и тихо спрашивает:

— Ну что ты? Чего ты хочешь? Может, попить?

Женщина отрицательно качает головой.

— Может, ты чего хочешь?— с отчаянием допытывается мужик.

— Ничего не хочу,— еле слышно шепчет она.

— Открой глаза, ты что?

Жена не отвечает.

— Открой глаза! Слышишь?!— с ожесточением кричит Михаил.

Женщина с трудом приподнимает веки, которые через мгновение смыкаются снова.

Он отворачивается и идет к мужикам.

— Ну что делать-то будем?— взволнованно спрашивает он у Тимофея.

— Столбы валять и к стенке приставлять...— отвечает Леха и садится на землю, прислонившись к тележному колесу. И тут же вскакивает.— Семен!

В деревню въезжает еще несколько подвод с беглыми. Впереди, на телеге, запряженной белой холеной кобылой, намотав вожжи на левую руку, стоит невысокий мужик с выгоревшими на солнце рыжими волосами.

Переглянувшись с товарищами, Михаил выходит вперед и останавливается посреди дороги. Семен, не обращая внимания ни на Михаила, ни на других мужиков, преграждающих ему путь, медленно едет по деревне. Михаил ждет, похлопывая кнутовищем по пыльным порткам. Когда белая кобыла упирается ему в плечо, он берет ее под уздцы. Телега останавливается.

— Ты что ж с нами наделал?— с трудом сдерживая бешенство, спрашивает Михаил.

Семен обводит взглядом мужиков, с ненавистью глядящих на него, улицу, запруженную телегами, баб с детьми на руках, стариков, молча наблюдающих за происходящим, и не отвечает.

— Что, доволен?— продолжает Михаил.— Посмотри, сколько народу пропадает. «Урожай под Москвой». А в дороге сколько людей померло!— вдруг орет он.— А помрет сколько?!

Семен молчит. В это время Леха, подкравшись сзади, изо всех сил дергает за свободный конец вожжей, обмотанных вокруг руки Семена, и тот кубарем падает с телеги в пыль. Леха прячется в толпе.

Семен встает с земли и, не поднимая глаз, стряхивает пыль с порток и рубахи.

— Что приехал? Надсмеяться над нами?

— Дальше надо идти, ко Пскову,— взглянув на Михаила, твердо говорит Семен.— А приехал я потому, что меня самого обманули.

— Дальше идти?!— свирепо улыбается мужик.— А как? Тебе хорошо одному! На такой кобыле! А мы?!

— Это вы как хотите... А кобыла у меня сытая потому, что я с голода подыхаю. Мне легче...

— Ах, тебе легче?!— хрипит Михаил и, рванув кобылу за узду, хлещет ее по морде кнутом.

Семен бросается было на Михаила, но сзади его хватают сразу несколько человек. Кобыла шарахается в сторону, ржет и мотает головой.

Привлеченный шумом и криками, в воротах появляется Андрей и видит, как здоровый мужик наотмаш хлещет по морде белую кобылу. По ушам, по губам, по глазам. Рядом, зажмурившись и стиснув зубы, стоит Семен, и несколько мужиков держат его за руки. По лицу его текут слезы.

Все с неодобрением смотрят на Михаила, который в бессмысленном приступе жестокости истязает бьющуюся в упряжке лошадь. Кобыла дергает головой, пятится.

Понимая, что перехватил, Михаил бросает уздечку и, озираясь, тяжело дышит. Кобыла прядает ушами и вздрагивает мокрыми боками. Наступает тягостное молчание. Мужики отпускают Семена. Только Леха продолжает выкручивать ему руки.

— Пусти,— просит Семен.

Леха ухмыляется, но не пускает. Тогда происходит нечто неожиданное. Семен слегка наклоняется, делает резкий шаг в сторону, и все видят мелькнувшие в воздухе босые ноги Лехи и слышат звук рвущейся одежды. Через секунду Леха

лежит на дороге лицом вниз, время от времени передергивая спиной, и облачко пыли плывет над запруженной народом улицей.

Семен подходит к своей кобыле, обнимает ее за шею и, успокаивая, шепчет что-то на ухо. Лошадь судорожно вздыхает и кладет голову на плечо хозяина.

В это время из проулка появляются несколько вооруженных всадников. Толпа вздрагивает.

— Эй, вы!— кричит один из них, с опухшим красным лицом. Это боярский пристав.— Господин передать велел! Ежели добром не вернетесь, силой вернем! Через великого князя вернем!

— Мы обратно не пойдем,— говорит Семен.

— А с тобой, смутьян, особый разговор! Собирайся, с нами поедешь!— приказывает пристав.

Семен не двигается с места.

— Васька, возьми его!

Один из всадников направляется к Семену. Михаил берет его лошадь под уздцы.

— Ты чего?— настороженно спрашивает верховой.

— Слезай, слезай,— мрачно предлагает Михаил.— А слезешь — и не влезешь больше никогда!

— Петька, Федька! Вяжите обоих!— теряя терпение, орет пристав. Всадники трогают коней и едут сквозь толпу. Мужики решительно встают на их пути и окружают Семена и Михаила.

— Ах так, значит!— цедит сквозь зубы пристав.

Вдруг над погружающейся в серые сумерки деревней повисает полный страданий истошный крик роженицы.

Все оборачиваются в сторону избы, где остановилось Тимофеево семейство.

Посреди хлева лежит дурочка. Полузакрыв глаза, она часто и тяжело дышит. Возле нее хлопочут Дарья и старушки.

Во дворе, прислушиваясь к крикам блаженной, толпятся люди, возбужденные и взволнованные торжественностью момента. Изредка переговариваясь вполголоса, они поглядывают на Андрея, который неподвижно стоит у стены и молится про себя, закрыв глаза.

В деревню входит еще один обоз беглецов. Скрипят колеса, летит пыль в наступающей темноте, ржут лошади, плачут дети, останавливаются подводы и выходят на деревенскую улицу измученные люди. Привлеченные криками блаженной, они стекаются во двор и слушают, и смотрят, и спрашивают о причине, и останавливаются ждать под навесом брошенного дома, надеясь на счастливое разрешение.

Вопли, участившиеся было, затихают, и через минуту за дверью хлева раздается плач новорожденного, захлебывающегося первыми глотками живого осеннего воздуха.

Дверь отворяется, и на пороге появляется Дарья с младенцем на руках. Усталым взглядом обводит она столпившихся во дворе крестьян.

— Вот и все! — говорит она и разворачивает холстинку. На белой ткани темнеет смуглая физиономия с раскосыми глазами. Все поражены.

— Вот это да! — смущенно произносит кто-то.— Татарчонок!

— Да не!— не верят задние.

— И правда, татарчонок!— подтверждают те, кто поближе.

— Ух ты... ворожий сын!— низкорослый мужичок разочарован больше всех.

— Ничего-ничего! Это же наш татаренок!— улыбается Тимофей.— Русский татаренок!

— Тоже скажешь! Какой же он русский-то?

— А то как же!— убеждает Тимофей низкорослого.— Мать какая? Русская? Ну и все!

Андрей протискивается поближе к сараю. Все молчат, сторонятся, испытывая неловкое чувство вины.

— Окрестим, по-русски назовем,— примирительно говорит Тимофей.— Воспитаем...

В это время за спиной у Дарьи раздается незнакомый женский голос:

— Дайте мне его... Хоть посмотреть-то...

Это так неожиданно, что Андрей испуганно замирает на месте.

Говорит дурочка. Говорит на нормальном человеческом языке, сидя на холстине и прислонившись к бревенчатой стене. За маленьким окошечком видны погружающаяся в темноту деревенская улица, поворот реки, отражающий вечернее небо, и дальние холмы, покрытые светлым облетающим лесом.

Дарья возвращается под крышу и протягивает младенца матери. Та, усевшись поудобнее, неловко берет его и говорит столпившимся в дверях людям спокойно, не осознав еще совершившегося с ней чудесного превращения:

— Тише... Чего кричите?..

Она обводит всех открытым взглядом и сталкивается глазами с Андреем, который молча стоит в толпе.

Пристально смотрит она на человека, которого не знает, никогда не видала до сих пор, она уверена, но чье лицо притягивает ее, напоминает о каком-то другом времени, другой жизни, которой, может быть, и не было вовсе, а только приснилась ей в дурном и тяжелом сне.

Андрей улыбается. Впервые после разговора с Феофаном в разрушенном Успенском соборе он улыбается...

Она смотрит на Андрея, и лицо ее вдруг озаряется светом далекого, забрезжившего счастьем воспоминания.

Тоска. Лето 1419 года

За распахнутыми настежь воротами выстроились исхлестанные многодневными дождями серые, дымчатые дали.

На закиданном соломой крестьянском дворе с колодцем посреди сидят и выпивают трое: хозяин — старик лет под шестьдесят и двое гостей — мастеровой с худым лошадиным лицом и редкой бороденкой и молодой паренек, который развалился за столом, уронив голову на руки. В сторонке, у противоположной стены, сидят Андрей и Кирилл — уставшие, замызганные с дороги. Андрей очень постарел за эти десять лет, почернел, и в поредевших волосах его появились седые клоки.

Чернецы разложили на котомке снедь и тихо трапезничают, прислушиваясь к разговору за столом.

— От погоды все это,— горестно вздыхает хозяин.

— Чего?— спрашивает худой.

— От погоды, говорю, вся эта дребедень в душу лезет. Налей-ка еще по одной.

— Да тут уж нету ничего,— мастеровой отодвигает пустой кувшин.

— Нету?— хозяин удивленно смотрит на кувшин.— Вот те раз!— Он берет недопитую чарку паренька и разливает ее поровну между собой и мастеровым.— Нету...— рассеянно повторяет он и неожиданно продолжает внезапно прояснившуюся мысль:— Нету все-таки разума на людей...

— Нету, нету,— оживляется мастеровой,— нету разума, нету. Вот я, к примеру, самокат придумал.

— Чего?— недоверчиво смотрит на него старик.

— Самокат. На двух колесах. Садишься, от земли отталкиваешься и катишь. Чего смотришь? Вот те крест святой!— крестится мастеровой.— Так мне в деревне житья не стало! «Колдун» и «колдун»! В город сбег... А избу спалили! И самокат пожгли. Бывай здоров!

В воротах появляется голодная сука с отвисшим животом и обгрызанными сосками. Униженно виляя тощим задом, она приближается к людям, обнюхивает ножки стола, пол и, не найдя ничего съедобного, укладывается у ног Бориски — так зовут малого.

— Темен народ, темен,— соглашается хозяин.— Пошел народ темный, пошел народ вялый... Вот в наше время...

— А что в ваше время?— возражает мастеровой.— Мне вон тоже рассказывали. Один мастер, слышь, себе крылья сообразил. Полетать человек решил. Так его камнями, вся деревня! Чуть не прибили. Такая же темность несусветная и дикая... А он на собор залез и с него и прыгнул и полетел! Доказал все-таки! Полетел и совсем улетел!

— Куда?— спрашивает Бориска, не поднимая головы.

— Ну улетел и все...

— Куда?

— Совсем улетел,— неопределенно отвечает мастеровой.

— Разбился он,— уверенно произносит старик.

— Ничего не разбился! Точно говорю, улетел!

— Не было этого,— говорит Бориска, не поднимая головы.

— Разбился,— ухмыляется старик.

— Улетел.

— Разбился.

— Улетел,— мастеровому уже надоедает спор.

— А я говорю, разбился,— с пьяным ожесточением настаивает хозяин.

— Уле-е-тел!— вдруг громко кричит малый под стол, по-прежнему не поднимая головы. Собака, поджав хвост, шарахается из-под ног Бориски.

— А ты молчи! Что орешь?— строго обрывает его старик.

Бориска поднимает скуластое лицо и глядит на хозяина хмельными голубыми глазами.

— А чего это мне молчать?— зло спрашивает он.

— А того, что щенок еще!

— Во! Во! Все равно, как отец. Ненавижу вот таких!

— У него отец — колокольных дел мастер, Николай, — кивая на Бориску, объясняет мастеровой.— Слыхал, может?

— Мастера-то слыхал, а вот сынка его горластого не слыхивал пока,— отвечает старик.

— Не верите! Детям своим не верите!— говорит Бориска, качая головой.— Секрет колокольной меди знает и никому ведь не говорит! Даже от меня, ирод, скрывает. От сына родного!

— Ладно, про отца-то...— успокаивает расходившегося малого мастеровой.

— Это что ж творится?— возмущается хозяин.— Сын отца костит да еще секрета требует! А? Да секрет-то еще заслужить надо! Милый! Заслужи-ить! Сопля обнаглевшая!

— Он ведь секрет-то не для себя приспособить хочет,— заступается за Бориску мастеровой.

— А для кого?

— «Для кого»... Чтоб людя́м лучше было...

— «Людя́м»...— насмешливо улыбается старик.— Э-эх! Русский русского на большой дороге сторонкой обходит... Уж не знаешь, кого бояться — там татаре, здесь — бояре! «Людя́м»... Ладно, давай выпьем.

— Так ведь выпили все.

— Шут с вами!— старик, разохотясь, машет рукой.— Вон на стене фляга висит, видишь? Давай ее, родную, сюда.

Он принимает поданную флягу и разливает брагу по чаркам.

— И чего мы спорим? Бестолку все это...

Андрей с сочувствием смотрит на них и думает о чем-то, прислушиваясь к пению ветра в соломенной крыше, к стуку по бревенчатому настилу лошадиных копыт в конюшне, к далекому детскому плачу.

— А я еще часы выдумал,— грустно говорит мастеровой.— Пошел в Москву. Так меня к великому и не допустили. Сотник его вышел. Так, мол, и так, говорю. Часы хочу построить, чтоб, час отмеривши, в колокол било. А сотник, здоровенный такой детина, и слушать не стал. Иди, говорит, иди! Иди отсюда, рыло, пока ноги носят! Нам, говорит, часы иноземец — Лазарь — делать будет! И на меня такими глазами посмотрел!

— Ну и правильно!— поучительно вставляет старик.

— А я, дурак, по ночам не спал, думал!— горько улыбаясь, продолжает мастеровой.— Все придумал! А вместо меня Лазаря пригласили.

— Этот Лазарь небось сотнику взятку сунул, и все тут!

— Ну да?

— А ты что думал?

— Ну погоди! — негодует мастеровой. — Я на него в суд подам. На Лазаря этого!

— Э-э-э, милый!— пренебрежительно улыбается хозяин.— Судиться захотел! Вон брат мой судился с приказчиком митрополичьим — Чеботаем. По земле тяжбу завел. Ну и что? Чеботай судье шубу кунью и пятнадцать рублей деньгами сунул, и все... А ты чего посулить можешь? Курицу падучую?

— Ну тогда...— захмелевший мастер в раздумье чешет затылок,— тогда я на судью великому пожалуюсь!

— Да ты ведь уже раз ходил!

— Ну?

— Неглупый ты человек, как я погляжу. Вроде бы даже умный. А слушать тебя тошно,— укоризненно вздыхает хозяин.— Ни в жисть тебе до князя не добраться! У него и сотники, и бояре, и пристава, приказчики там разные. А кто их выбирает? Святой дух, что ли?

— Ну тогда...— Мастеровой вдруг мрачнеет и трезво спрашивает: — Что же это творится? Где такое видано-то! Это же ведь и рассказать стыдно!

— Чего орешь?— останавливает его старик.— Не ори, дурак.

— Я не дурак! Я пока молчу! Молчу... Я хитрый, — самодовольно улыбается мастеровой. — Такой хитрый, такой, что... Погоди еще! Я такое еще придумаю, что меня прямо к князю! На руках принесут! Меня князь еще боярином сделает!

— Правильно, давить их надо!— снова встревает Бориска.

— Чего плетешь? Чучело!— обрывает хозяин восторженный монолог изобретателя.— Налей-ка лучше, «боярин».

— Это с полным уважением,— неверной рукой мастеровой с готовностью разливает брагу.

Андрей из своего угла с интересом прислушивается к неторопливому застольному разговору.

— Эк руки-то у тебя дрожат,— замечает хозяин.— Бросай ты выдумывать, займись делом лучше. Ты замки-то хоть чинить умеешь?

— Умею...

— И как ты их с такими руками?— старик неловко трясет пальцами и насмешливо улыбается.

— Ничего... Так уж у меня голова привернута насчет часов там или еще чего...— бормочет мастеровой.

— Правильно!— подымает голову Бориска.— Ты свое гни! А то пропадем...

— Молодцы!— иронизирует хозяин.— А я посмотрю, как вы его гнуть будете.

Выглядывает долгожданное солнышко. В углу двора в укромном месте собака зарывает про запас обглоданную кость.

— Солнышко-то!— улыбается мастеровой. Хозяин наливает ему и себе по чарке. — И вовсе не от погоды на душе у тебя такое...

И вдруг Андрей вспоминает себя мальчишкой, лежащим под телегой, во дворе, закиданном золотой пшеничной соломой, и мать с лицом, укутанным платком так, что видны только ее веселые синие глаза, и отца с короткой белобрысой бородой, когда они стояли друг против друга и, мерно взмахивая цепами, выбивали из сухих колосьев пшеницу, прыгающую по убитому току, словно град, удары чередовались с удивительной равномерностью, прыгало зерно, летела по ветру полова, вороха разбитой, смятой соломы устилали двор, перекатывались под ветром, мерно и звонко ударяли цепы, дрожала земля, отец из-под тяжелых бровей смотрел на молодую синеглазую мать с подоткнутым подолом, и дробный перестук цепов превращался в разговор, и приятно было и тревожно следить за взглядами матери и отца, которыми они обменивались: веселыми, синими — материнскими и тяжелыми, как бы безразличными — отца, но жадными, нетерпеливыми, и мокрый под мышками сарафан матери, и белый с каемкой льняной платок на ее голове, и ветер, проносящийся по двору и поднявший солому, летящую через ворота, мать, с хохотом падающая в колючую скирду, и отец, ложащийся рядом и обнимающий ее черной от загара рукой, и снова удары цепов — ровные, ритмичные, убаюкивающие, и солнце, солнце, воспламеняющее белую в ярком свете солому, и дождь, обрушившийся неожиданно крупными сверкающими каплями, и бегущие под навес люди, и гром, и ветер, разметавший по двору солому, и молния, сверкнувшая в солнечном свете,— все это проносится в сознании Андрея, как дыхание почти невозможного счастья щедрой скоротечной грозой, сверкающей и мчащейся над деревней его детства. И он вспоминает, как смотрел он, словно завороженный, на однообразные движения рук, нежно и резко очерченных солнечным контуром, и понимает, что именно тогда впервые коснулось его желание передать это движение, остановить, повторить его, понятное и расчлененное.

Андрей смотрит на троих за столом. Они сидят против света, опираясь о стол, и молча размышляют каждый о своем.

И самые простые и обыденные вещи открываются Андрею в своем сокровенном смысле.

Босые ноги малого спокойно лежат под столом, левая чуть вытянута, правая подобрана, не напряжена, и обтрепанные портки прикрывают тонкие загорелые щиколотки.

Распахнутая рубаха открывает резко очерченную ключицу и длинную шею. Голова мастерового чуть наклонена, и взгляд его глубок и неподвижен.

— Немец, тот и тосковать не умеет. А как затоскует, думает, заболел...— задумчиво произносит он.

Длинная, ниже колен, рубаха прямыми и спокойными складками падает вниз. Хозяин поворачивается, и неожиданно возникают резкие ломаные линии, похожие на смятую жесть, сталкивающиеся, готовые внезапно рассыпаться. Старик вытирает о холстину руки и разгоняет на мгновение застывшие складки.

— Ну что же, давайте выпьем, чтоб дал господь нам всего на свете...

Андрей смотрит, потрясенный неожиданно обрушившимся на него замыслом.

Складки, промчавшись к локтю, исчезают и через мгновение прозрачными тенями падают с круглого и крепкого плеча, которое плавной линией переходит в руку, тянущуюся к ковшу...

Налетает неожиданный ветер, и солома, устилающая двор, несется по земле.

— Погодка... для хлебушка,— недовольно бормочет хозяин.

Андрей машинально подбирает с земли уголек и нетерпеливо перекладывает его из руки в руку, скользя взглядом по мягко и стремительно восходящему контуру плеч, который вспыхивает освещенным ворсом ткани и снова падает вниз, резко и остро сломавшись о локоть, и исчезает в тени, между столом и длинной ладонью.

Андрей не выдерживает и встает с пола.

Сидят трое в покойной беседе — неразделимые, уравновешивающие друг друга, замершие в мудром созерцании, и яркое солнце запуталось в растрепанных вихрах мальчишки золотым нимбом...

Андрей выходит из-под навеса и останавливается у выбеленной стены двора, широко открытыми глазами смотрит на ее притягивающую поверхность, и угольная пыль сыплется между его судорожно сжатыми пальцами.

— Господи...— мысленно шепчет он.— Пошли мне смерть, господи!

Солнце снова заходит за тучу, ослепительная стена гаснет, становится серой, и все вокруг становится тусклым и плоским.

За стеной раздается дружный хохот.

Андрей возвращается под навес и видит маленького человечка, который, подтягивая штаны, встает с земли. За столом рядом с хохочущими мужиками примостился здоровенный плешивый детина, заросший до глаз черной бородой.

Человечек вытирает руки о портки и весело объясняет:

— Вот за это самое меня и укатали! Продал кто-то. Приняли, значит, молодцы, одной рукой меня за портки, другой за это — и фю-и-ить!— свистит он и смеется.— В Задвинье меня и задвинули.

Человечек как-то странно произносит слова: «т» и «д» у него выходят, как нечто среднее межу «с» и «л».

— Ну и чего?— интересуется хозяин.

— Чего! Вырыли яму— и в яму! А в яме — холод!— хитро подмигивает рассказчик.— Особенно зимой. Так и прыгаешь всю ночь то на одной, то на другой, как воробей или там лягушка.

Он скачет на одной ноге вокруг стола и вдруг замечает Андрея. Взгляд его на мгновение становится серьезным.

— Вот так всю ночь! А как же иначе? Иначе пропадешь!

— Значит, не скоморошишь больше?

— Куда там!— улыбчиво отмахивается человечек.— Мне ж тогда перво-наперво пол-языка усекли. Забросил, позабыл все. Я теперь больше по столярному делу!

Андрей в волнении вглядывается в его лицо, вслушивается в его голос и вдруг вспоминает. Скоморох! Тот самый скоморох, которого он встретил в памятный день ухода из Троицы. Он очень постарел с тех пор, отощал и облысел. Андрей переводит взгляд на Кирилла, который бледный, как полотно, дрожащими руками убирает в котомку остатки еды.

— А как же говоришь, если язык тебе...— поборов неловкость, спрашивает мастеровой.

— Дак мне не весь, а только половину. О!— скоморох открывает рот, и все видят короткий розовый обрубок.— Это Кузьме,— он кивает на чернобородого мужика,— тому весь махнули.

— Это как же весь?— поражен Бориска.

— А так — под корень.

Воцаряется неловкая пауза. Над высыхающей после дождя деревней перекликаются близкие и дальние петухи. Голодная сука в укромном месте зарывает про черный день новую добычу для своих щенят.

— Тоже скоморох?— спрашивает хозяин.

— Да нет,— скоморох скрывает улыбку.— Обидели его, ну он и не стерпел, сморозил что-то...— скоморох старается замять разговор,— обидели его. За долги батогами били и землю отсудили, вот он и...

Чернобородый опрокидывает чарку и опускает голову.

— Бывает,— мрачно соглашается старик,— бес попутает — бознать чего нагородишь...

— Ага,— в тон ему соглашается скоморох.— А в Новгороде, слышь, бес-то целый город попутал. Боярин там один, страх какой дикой был, ну, холоп его и не стерпел, въехал ему по зубам, да еще по шее и поволок на улицу со двора. Тут посадские мимо шли, подсобили. Ну, боярин затаил на этого, на холопа, захватили его. Тут и пошло, и пошло!— радуется скоморох.— Плотники, гончары, мастера, медники— все встали! Так всех бес и попутал, как одного, боярские дворы пограбили, пожгли! С мечами вышли, с кольями! Ну прямо сеча, и все тут! Во, дела какие!— продолжает скоморох, глядя в глаза Андрею.— Правда, холопу тому глаз выжгли да посадских человек сто перебили, да, видать, боярских тоже бес попутал. Он ведь без разбору, дьявол-то...

Андрей опускает глаза.

— А ты никак там был? В Новгороде-то?— интересуется мастеровой.

— Я? Да господь с тобой!— с невинным видом отнекивается скоморох.— Я те-

перь все больше по столярному делу! Тут звал меня боярин один в шуты. Только я не пошел. Чего мне!

— И долго просидел?— не унимается мастеровой.

— В яме-то?

— Ну да, в Задвинье.

— Да годков двадцать,— улыбается скоморох.— Красивое место, хорошее. Конечно, в яме холодно. Одному-то. А вдвоем, втроем — ничего...— Он выпивает брагу и продолжает:— Был там пристав один — век не забуду! Любил сверху водой поливать.

— Эх, дух с него вон!— взвивается мастеровой.— Ну и чего он!

— Да пропал он куда-то вскоре,— скоморох оглядывается на чернобородого мужика.— Утонул или медведь задрал. Искали его, искали — как в воду канул.

— Куда ж он девался?— любопытствует хозяин.

— А я почем знаю? Может, Кузьма знает, да сказать не может.

Кузьма, до сих пор не проронивший ни звука, вдруг начинает раскатисто смеяться, мотает головой и, вытирая рукавом бороду, пододвигает к хозяину пустую чарку.

— Ну а продал тебя кто?— спрашивает мастеровой.

— Какая разница, кто?— весело шепелявит скоморох.— Всегда найдется сука такая, не в этом дело.

— Ну, это ты брось,— обижается Бориска.

— Святой отец, а святой отец!— неожиданно обращается скоморох к Андрею, присевшему на край колодца.— Неужто не узнаешь?

Андрей не отвечает и дерзко смотрит на скомороха. Кирилл в углу суетится со своей котомкой.

— Не помнишь, значит,— подождав, продолжает скоморох.— Меня, конечно, трудно узнать! Да и ты тоже пообносился. Двадцать лет! А я узнал!— ухмыляется он и вдруг со злостью бьет себя кулаком по шее.— Ты ведь был тогда в сарае, где меня дружинники-то накрыли? А?

Андрей не отвечает. Все в изумлении смотрят то на него, то на скомороха. Только чернобородый мужик продолжает хохотать в приступе хмельного веселья.

— Идем, Андрей, пора нам,— голос Кирилла срывается от страха.

— Чего молчишь-то?— продолжает скоморох.— Меня ж монах продал тогда, донес на меня: мне сказали потом. А из монахов ты один и был в сарае, я же помню.

Смысл сказанного постепенно доходит до Кузьмы, он перестает смеяться и смотрит на Андрея.

— Ты скажи только, за что продал меня?— улыбается скоморох.— А то я все знаю, а почем меня запродали, не ведаю...

Андрей молчит. Все молчат.

— Что ты, право, на человека бросаешься ни с того, ни с сего!— раздается дрожащий голос Кирилла.— Спутал ты его, обознался, а еще бросается...

— Нет,— качает головой скоморох и кивает на Андрея.— Я его потом часто вспоминал. Уж больно красивый он тогда был, тихий. Тоже тогда все молчал.

— Люди добрые!— снова восклицает Кирилл.— Отпустите нас с богом. Нам еще идти два дня, а то и три, до дому...

Кузьма, глядя на монахов, наклоняется и шарит под столом.

— Ну ладно,— машет рукой скоморох.— Не хочет говорить — не надо! Я прощаю! Я всех прощаю!

Кирилл проворно встает и семенит через двор к Андрею.

— Идем, Андрей, слышь?— бормочет он, дергая Рублева за рукав.

В это время из-за стола раздается нечленораздельный возглас. Кирилл оборачивается.

Чернобородый мужик медленно подымается с лавки. В руках у него короткий железный шкворень. Он мычит что-то, глядя на Андрея страшными белыми глазами. Скоморох хватает его за руку, но тот, не помня себя от бешенства, с такой силой отталкивает скомороха, что тот больно ударяется затылком о стену.

— Не смей, Кузьма, слышь?— хрипло выдыхает он.

Промычав что-то, чернобородый выходит из-за стола и направляется к Андрею. Кирилл бросается к воротам и отчаянно кричит тонким голосом:

— Невиновен он, братцы! Не продавал он никого! Вот вам крест святой, не продавал! За что наказание-то это? Держите его! Чего же смотрите?!

Сидящие за столом, онемев от ужаса, смотрят на подступающего к монаху здоровенного мужика со шкворнем в руках.

— Андрей! Скажи им, Андрей!— издали кричит Кирилл.— Невиновного убивают! Он же сказать вам не может! Андрей, ну скажи ему, скажи им!..

Андрей встает с колодезного сруба, делает несколько шагов навстречу Кузьме и закрывает глаза...

Неожиданно в воротах появляется верховой ордынец и, обернувшись, кричит что-то на чужом языке. Слышится приближающийся топот, и во двор, наполняя его фырканьем лошадей и гортанной речью, один за другим въезжают иноземные всадники, спешиваются, не обращая внимания на русских, не замечая их, теряющихся среди веселых раскосых лиц, достают воду из колодца, наполняют деревянную колоду и поят коней. Шум, ржание, смех.

Мужики смотрят из-под навеса, забыв о ссоре, которая могла кончиться кровью, забыв и о своем горе, ставшем причиной этой ссоры, подавленные наглостью ордынцев и их веселой бесцеремонностью.

Напоив коней, иноземцы исчезают, словно наваждение. Кузьма, скрипнув зубами, швыряет в пыль шкворень и возвращается к столу. В глазах Андрея отчаяние.

Кузьма садится на лавку и, окинув взглядом сидящих вокруг стола, опускает голову.

Тогда Андрей поднимает с земли шкворень и кидается вслед всадникам.

Он догоняет их у околицы и, подняв над головой свое оружие, бросается на крайнего. Тот, отпрянув, с недоумением смотрит на стоящего у обочины инока, намеревающегося броситься на него снова. Всадник останавливается. Другой, повернув коня, проносится мимо Андрея и на скаку вырывает у него из рук шкворень. Татары смеются. Один из них говорит что-то, отряд приходит в движение, воины окружают чернеца и со смехом, визгом и криками начинают толкать его конями от одного всадника к другому, не давая возможности вырваться из этого бешеного хоровода, топчущего копытами жидкую глину на деревенском выезде. Андрея швыряют от одного коня к другому, ударяя плеткой, толкая широкой лошадиной грудью, кидая в лицо грязь, хватая за широкие рукава рясы и снова бросая его от коня к коню, от одного всадника к другому. Всадники вихрем носятся вокруг на своих низкорослых мохноногих лошадях, разбрызгивая мутные лужи и оглушая окрестности гортанными воплями.

Наконец кто-то швыряет железный шкворень к ногам инока, раздается лихой переливчатый свист, и всадники несутся прочь, а Андрей остается стоять посреди дороги, в рваной рясе, с лицом, забрызганным грязью, тяжело дыша и со страданием глядя вслед умчавшимся ордынцам.

Когда хохот и топот их коней глохнут за поворотом дороги, Андрей подходит к ограде, прислоняется к ней лицом и горько плачет, вздрагивая худыми плечами.

Колокол. Весна—лето—осень—зима—весна 1423—1424 годов

В прозрачной мартовской луже, что разлилась у дверей кособокой избенки, отражается студеное светлое небо. Тесный двор завален снегом, перемешанным с навозом. У покосившегося столба возится неловкий худой парень, тщетно пытаясь надеть на петли полусгнившую створку ворот. Это Бориска — сын колокольных дел мастера. Он такой же угловатый, неспокойный, что и несколько лет назад, только худое скуластое лицо его заросло редкой бесцветной порослью.

Толстые, грубо сколоченные тесины тяжелы и неподвижны. Створка соскальзывает с петель, падает наземь и обдает острой ледяной слякотью подъехавших к воротам четырех всадников.

— Этот, что ли, Николы-литейщика дом?— спрашивает старшой дружинник, вытирая шапкой забрызганное лицо.

— Этот,— отвечает Бориска.

— Отец, что ли?

— Отец,— раскосые глаза малого смотрят настороженно.

— Ну-ка, позови.

— Нету его,— Бориска снова берется за тяжелые намокшие ворота.

— А где?

— Помер,— раздается из-за скрипучей створки.— Язва-то всех прибрала — и мать, и сестру. Отца тоже.

Дружинник внимательно смотрит на ворота, за которыми возится Бориска и, откашлявшись, спрашивает:

— А... Гаврилы-литейщика рядом, что ли, изба-то?

— Гаврилы?— из-за мокрых досок показывается странно веселое лицо малого.— Гаврила тоже помер. И Касьян-мастер помер, а Ивашку ордынцы прошлым годом увели. Один Федор остался, к нему идите. Пятый двор...— Бориска вдруг издевательски улыбается: — Только вы, служивые, поторопитесь, а то он лежит уж грюкает, Федор-то. Гла́за не откроет, того и гляди преставится.

Дружинники молчат, поглядывая на старшого.

— Дожили, колокола некому отлить... — хмуро цедит тот и поворачивает коня.

Малый, словно ужаленный, бросается за всадниками. С шумным всплеском рушится выпущенная из рук створка ворот.

— Возьмите меня с собой, а? Давайте я колокол оолью! К князю возьмите! А?— ухватившись за стремя, просит он старшого.

— Да ты что, парень, очумел?

Жидкие лепешки полурастаявшего снега летят из-под копыт лошадей, идущих на рысях.

— Не... правда, я... вам очень все здорово сделаю!.. Все равно никого не найдете, все пере... перемерли... Лучше меня не найдете!— цепляясь за стремя, умоляет Бориска.

— А ну, не путайся под ногами!— сердится старшой.

Малый останавливается на краю посада и, задыхаясь, кричит вслед удаляющимся всадникам:

— Ну и ладно! Вам же хуже! Я секрет колокольный знаю, да не скажу!

Дружинники останавливаются в отдалении.

— Чего говоришь?— кричит старшой.

— Секрет знаю!— надсаживается Бориска.— Отец секрет меди колокольной знал, умирал — мне передал!.. Его никто... никто его больше не знает! — Он вытирает разгоряченное лицо, видит, что дружинники совещаются о чем-то и кричит: — Я только один знаю! Отец умирал и мне весь секрет...

— Тебя как звать-то?

— Бориска!

— Ну-ка иди сюда!— кричит старшой, и малый со всех ног бросается к дружинникам...

Сошел снег, схлынули весенние воды. Москва-река снова вошла в свои берега, оставив в кустах принесенные паводком высохшие пучки прошлогодней травы, похожие на разоренные птичьи гнезда.

По пологому склону, поросшему редкими цветами, идет Бориска в сопровождении мастеров. За ним шагают мужики с лопатами на плечах — землекопы. Бориска идет впереди, чувствуя на себе их недоверчивые взгляды. Неожиданно он останавливается под высоким корявым тополем. Мастера молча окружают Бориску и оглядываются по сторонам.

— Здесь рыть будем,— решает малый.

— Можно и здесь,— соглашается самый старый из мастеров с густой сивой бородой.— Только чем ближе к звоннице, тем удобнее... А то во-он куда тяжесть какую тащить!

Бориска, старательно скрывая свою неуверенность, смотрит под ноги.

— Здесь ведь тоже колокол отлить можно...

— Можно-то можно, да...

— Ну вот, здесь и будем,—твердо заключает малый и подзывает нескладного рыжего парня, толкущегося среди мастеров, видимо, ученика: — Андрейка!

Рыжий подбегает. Бориска что-то шепчет ему на ухо, размахивая руками. Андрейка старательно кивает головой, давая понять, что ему все ясно с полуслова, с нетерпением дослушивает наставления Бориски и со всех ног бросается в сторону белеющей на холме кремлевской стены. Мастера стоят молча, сложив руки на животе, и скептически смотрят на Бориску. Наступает неловкая пауза. Малый зло сжимает тонкие губы и командует.

— Давай размечай!

Мужики с готовностью принимаются за разметку огромной ямы. Бориска помогает им, словно подручный. Забивает деревянной колотушкой колышек, привязы-

вает к нему бечевку, разматывает тяжелый клубок, отмеряет, забивает второй колышек. Колышки, сделанные из хрупкой ольхи, щепятся, гнутся, выскальзывают из-под колотушки, словно живые. Наконец яма размечена.

Землекопы крестятся и, поплевав на руки, берутся за лопаты. Бориска в волнении бегает вокруг, наконец не выдерживает и вырывает лопату у приземистого мужика.

— Дай-ка я!

— Да... погоди ты...— обидевшись, тихо говорит мужик.

Точно нож в сало, входит в землю острие лопаты, хрустят перерезанные корни трав, скоблят по железу мелкие камешки, с всхлипом отделяется пласт парной земли. Бориска копает яростно и самозабвенно, упиваясь запахом земли и чувствуя непреодолимое желание перекопать весь склон, все поле, весь берег. Всю землю! Расчетливо и с удовольствием работают землекопы, с недоумением поглядывая на своего старшого.

Литейщики тоже следят за работой Бориски, переговариваются, некоторые даже посмеиваются.

На косогоре появляется Андрейка с лопатами в охапке. Подбежав, он сваливает их у ног Бориски. Тот поднимает потное лицо и, улыбаясь, обращается к мастерам:

— Копнем, что ли, вместе?

Старик награждает Андрейку затрещиной и заявляет, стараясь говорить как можно мягче:

— Так ведь мы не землекопы. Литейщики мы! Что ж нам-то в земле копаться.

— А знаете, что отец мне перед смертью рассказывал? Все, мол, литейщики должны сами яму литейную копать! Это, говорит, я только под старость понял! Сказал так и помер... Понял?

— Не знаю... не знаю, что Николай говорил, а только землю копать не буду! Нужны будем — позовешь!— заключает старик и в окружении мастеров идет в сторону Кремля.

— Ну и ладно!— зло кричит Бориска им вслед.— Я за вас покопаю!

Наступает вечер. Уже не видно работающих в яме, только с тяжелым шорохом сыплются на траву комья земли, выброшенные на поверхность. Все устали, но никто не хочет сдаваться первым, глядя, как самозабвенно швыряет землю их старшой — хилый, низкорослый малый.

По крутому скользкому въезду спускается группа мастеров-литейщиков. Впереди — Бориска. Вот он останавливается на дне оврага, наклоняется и, уперев руки в колени, смотрит себе под ноги. Потом поднимает с земли кусок глины и внимательно рассматривает его. Впившись в глину длинными тонкими пальцами, он подносит ее близко к глазам, потом зажмуривается и мнет ее, словно слепой.

Старик мастер с сивой бородой следит за ним с недоверием и любопытством. Бориска с отвращением отбрасывает глину и, вытирая руки о портки, отрывисто произносит:

— Нет, не то все это! Не та глина!

— Всегда тут брали,— возражает старик.

— Ну и дураки, что брали! Андрейка, правда, плохая глина?—сердито спрашивает Бориска.

— Плохая!— радостно соглашается тот.

Оскорбленный старик в бессильной ярости опускает голову.

— Видали?— обращается малый к мастерам.— Будем искать! Пока нужной не отыщем!

По запустевшему щетинистому жнивью идут трое: Бориска, лысый мастер из литейщиков и Андрейка. У всех расстроенный и озлобленный вид.

— Слушай, Степан, а может, зря мы все это?— обращается Бориска к лысому.

— Конечно, зря!— тяжело вздыхает вконец измученный мастер.— Ты посмотри, какую глину отыскали! А? Посмотри как следует.— Он достает из-за пазухи завернутый в тряпицу кусок глины и разворачивает ее.— Сколько трудов положили! Новое место нашли!.. А ты...

— Не та, не та, понимаешь?!— в отчаянии кричит Бориска.— Не та!

— Заладил одно и то же! «Не та, не та!» Август кончается, а мы глину еще никак не откроем! О себе подумай, мне тебя жалко!

— Ладно! Без твоей жалости вон сколько лет прожил!— вспыхивает Бориска.

— Идем, Боря, дружок, идем домой!— вдруг ласково говорит лысый.

— Не могу! Знаю, твердо знаю — не та глина!

— А какая такая «та» глина? А?!— кричит мастер

— Я знаю какая,— тупо упирается Бориска.

— Э-э-эх!— вдруг с отчаянием стонет лысый и, шмякнув об землю тряпицу с глиной, спотыкаясь, идет прочь по горбатому полю. Мальчишка смотрит ему вслед воспаленными глазами и нервно глотает слюну. Острый кадык дергается на его тонкой птичьей шее.

— Ну и ладно! Без тебя обойдемся!— кричит он сипло.— Подумаешь! Мне такие не нужны! Слышишь?! Не нужны мне такие!

Бориска весь дрожит и плетется дальше, спрятав руки под мышки, в своей нелепо длинной рубахе. Андрейка не отстает от него ни на шаг.

Раннее холодное утро. По скошенному лугу бредет Бориска. Его еще издали можно узнать по смешной подпрыгивающей походке. Он проходит насквозь молодую сосновую поросль, выходит на берег небольшой тихой речушки и стоит некоторое время на обрыве, глядя на зачарованное кружение пены над омутом. Потом вдруг резко взмахивает ногой, его разбитый лапоть, описав в воздухе дугу, плюхается в воду и начинает кружить на одном месте, затянутый водоворотом в медленную молчаливую карусель... Мальчишка некоторое время смотрит на свой лапоть, потом решает его выловить, начинает спускаться по обрыву к воде, но вдруг оступается, скользит, падает на зад и едет вниз, цепляясь руками за глинистый берег, за глину.

За глину! Но за какую глину! Он впивается в нее руками, вырывает ком, мнет его, разламывает и снова мнет, щупает, ласкает. Жирная, безо всяких примесей, ярко-серая, податливая и густая глина. Вот она, желанная! Он не знал, что она выглядит именно так, он никому не мог бы описать ее, потому что никогда ее не видел, но теперь он знает наверняка — это именно та глина, которая ему нужна. Бориска оглядывается вокруг, блаженно улыбаясь, и кричит:

— Андрейка, Семен, дядя Петр! Нашел!

Начинает идти дождь. Мимо реки по грязной дороге на груженной мешками с мукой телеге едет с мельницы Андрей Рублев. Он сидит на грядке, спустив ноги и накрывшись от дождя рогожкой.

Неожиданно с реки раздается визгливый крик. Андрей останавливает лошадь и подходит к краю обрыва.

Внизу, у самой воды, сидит мальчишка, задумавшись, ковыряет в пальцах босой ноги и время от времени кричит в пространство:

— Степа-а-ан! Нашли-и-и! Андре-е-ей!

Эхо на том берегу подхватывает счастливые вопли и уносит их в грустные, заброшенные поля. Никто не отвечает.

В невысокое окно кельи виден монастырский двор с дымящимися вдоль стены кучами палого листа и мусора, распахнутые ворота и свинцовая вода Яузы внизу, под горой.

В тишине бубнит чей-то надтреснутый голос:

— ...Утром сей семя твое... твое... И вечером не давай отдыха руке твоей... потому, что ты не знаешь, то или другое будет удачнее или то и другое равно хорошо будет... Сладок свет, и приятно для глаз видеть солнце...

За столом, заваленным рукописями, сгорбившись, сидит Кирилл и переписывает святое Писание. Долгие годы епитимьи сказались на нем. Он низко склоняется к самому листу, щурится, приглядываясь к написанному.

— ...Если человек проживет и много лет,— сам себе диктует Кирилл,— то пусть веселится в продолжение всех их и пусть помнит о днях темных, которых будет много: все, что будет,— суета!

Кирилл перестает писать и, отложив перо, закрывает лицо руками. Несколько минут он сидит не двигаясь, затем встает и, сгорбившись, подходит к окну. Во дворе с вилами в руках возится у костра Андрей Рублев.

Кирилл долго стоит у окна. Потом поджимает губы и, зябко запахнувшись в рясу, выходит из кельи.

Он идет между костров через двор. Промозглый воздух прижимает к земле серый дым. Андрей стоит под стеной у самого дальнего костра. Кирилл подходит к нему и, заикаясь, произносит:

— Тут вот что получилось, Андрей... Я все думал тут... Решил тебе сказать, немедля сказать...

Андрей цепляет вилами мокрую тряпку и кидает ее в огонь. Серая ткань накрывает костер, и сквозь дыры начинает струиться густой белый дым.

— Завидовал я тебе, сам знаешь как,— продолжает Кирилл,— так глодала меня зависть эта, что ужас... Все во мне ядом каким-то изнутри поднималось... Невмоготу стало, я и ушел. Из-за тебя ведь ушел-то! А когда вернулся и узнал, что ты писать бросил, радости моей границ не было! Радовался я несчастью твоему лет десять кряду... А потом и забыл вроде. Вроде все равно стало, лишь бы святое Писание до смерти переписать успеть...

Раскалившаяся на костре ветошь вдруг вспыхивает высоким пламенем.

— Да что я каюсь-то!— злится Кирилл.— Нечего мне перед тобой каяться, ты и сам грешник великий, поболе меня еще! Да, да, поболе!— настойчиво повторяет он, поймав взгляд Андрея и сотрясаясь, словно в ознобе.— Я что? Червь ничтожный!

С меня и спроса нет! А вот ты...— Кирилл распаляется, смотрит на Андрея с ненавистью, сквозь пелену дыма и тусклые языки пламени.— Ты что, за святые дела какие талант свой от бога получил? В чем заслуга твоя? Да ни в чем! Задаром! А если не твоя заслуга, не имеешь права распоряжаться им! Не имеешь!— Он вдруг сникает, сжимает ладонями свой лоб.— Что-то не о том я все... не знаю. Я ведь знаю, Никон тебе третьего дня гонца присылал, уговаривал вернуться Троицу расписывать, ты их всех отослал, разговаривать не стал. Я правду говорю, не солгу, вчера еще в душе моей грязной, там в глубине самой, радостишка, такая тоненькая, маленькая, шевельнулась, что не пишешь ты совсем.

Андрей бросает в огонь кучу листьев.

— А сегодня,— Кирилл запинается. — Стар я стал... Когда постарел, не заметил... Жизнь кончается, душа на покой просится! — И в отчаянии разводит руками.— Да и ты уже не молод! Все проходит, все уходит, все гибнет!

Кирилл подходит ближе и лихорадочно шепчет:

— Знаю, что сейчас думаешь, знаю! Никону талант твой и жизнь твоя — тьфу, ему все равно. Он тебя для того и зовет, чтобы силу свою и власть твоим талантом укрепить и прославить! Потому как многие и вовсе не верят, что будет на Руси царство правды и добра! Ладно, Никон— отступник, торговец! И все равно, послушай меня грешного, ступай в Троицу, пиши, пиши и пиши! Ступай, не бери греха тяжкого на душу! Страшный грех это — искру божию отвергать! Был бы Феофан жив, он бы тебе то же сказал! Что, разве нет? Ну, скажи!

Андрей несколько мгновений смотрит на Кирилла и отводит глаза. Кирилл не отступается:

— Ты посмотри на меня, посмотри! Ты что думаешь, из-за чего я в монастырь вернулся? А? Из-за куска хлеба вернулся, чтобы дожить спокойно! В миру не смог, потому как делать ничего не умею! Ведь ни-чего! Ведь умру, и ничего от меня не останется. А чувствую, помру скоро... Я помер уж. Вот, может, только Писание, даст бог, успею... Тебе тоже не так уж много времени осталось — помрешь, ведь жалеть будешь! Что? В могилу с собой унести хочешь? Ну скажи хоть слово! Ну чего молчишь?! — Кирилл в исступлении дергает Андрея за рукав. — Ну прокляни меня, хочешь? Прокляни! Не молчи только! Я скомороха тогда продал! Я! Слышишь?! Что же ты молчишь?!

Андрей смотрит сквозь Кирилла неподвижным взглядом, потом отворачивается, и Кирилл видит на его лице отчужденную и странную улыбку...

Поздняя осень. В глубокой яме, стены и дно которой выложены камнем, человек двадцать мастеров заканчивают устройство глиняной формы. Огромную, отдаленно напоминающую колокол гору глины мастера оплетают изогнутыми железными прутьями. По шатким мосткам вверх и вниз снуют работники и носят глину, известь, железные прутья.

А наверху вокруг ямы идет своя работа: свозят бревна, сгружают камень, кирпич, ссыпают известь. Огромное по размаху, многолюдное и шумное занятие — литье колокола.

Среди этой толчеи мечется малорослый, тщедушный паренек и командует работами. Он суетится, хватается за все сразу, отдает приказания и время от времени с тревогой поглядывает на низкое пасмурное небо. Сейчас он руководит работой

вокруг ямы — по углам ее вкапываются огромные, метровой толщины дубовые столбы. Один столб уже укреплен, и в верхнем конце его плотники долбят сквозное отверстие, в которое потом продернут канаты.

Бориска толчется рядом с плотниками, потом не выдерживает размеренного ритма их работы, отталкивает одного из них и, вырвав у него из рук стамеску, начинает лихорадочно долбить дерево сам.

В этот момент к Бориске подбегает сухонький дьячок в перепачканном подряснике и отзывает в сторону.

— Не соглашаются купцы!— задыхаясь, сообщает он.

— Как — не соглашаются?— не понимает Бориска.

— Втридорога заломили. Говорят, за такую веревку еще дешево.

— Ну покупай, что же делать!

— Борис!— зовет кто-то со дна ямы старшого.

— За такую цену покупать?— пугается дьячок.

— Покупай!

— Так тебя князь прибьет, мы его разорим совсем!

— Борис!— кричат из ямы.

— Иду!— Бориска, убегая, с отчаянием машет рукой.— Мне уже все равно! Покупай!

Полсотни мужиков готовы поднять тяжелый дубовый столб. Все ждут команды Бориски.

Сквозь людской водоворот и гвалт, оглядываясь, присматриваясь и давая дорогу то телеге с грузом, то мужику с бревном, то княжескому дружиннику на коне, пробирается Рублев.

— Ну, взялись!— кричит Бориска. Мужики нагибаются к столбу. Малый пятится и наступает на ногу Андрею. — Уйди, отец, лучше уйди! Прибьют тебя здесь, пришибут!— торопливо бормочет он.

В это время кто-то снова зовет его из ямы.

— Без меня не подымайте. Я сейчас!— отвечает Бориска, а сам бегом спускается по гибким мосткам вниз.

— Не выдержит форма здесь,— говорит лысый мастер,— еще слоем надо оплетать.

— Каким слоем?! Я думал, вы уже глиной все обмазали, а вы каркас еще не кончили,— поражается малый.

— Больно быстрый ты,— усмехается лысый.— Еще слоем надо укреплять, а прутья все кончились.

Бориска подходит к форме и, мельком взглянув на нее, приказывает:

— Хватит, заделывайте, ничего укреплять больше не будем. Чтобы к вечеру обжиг начать!

— Да что ты, смеешься?— изумляется старший мастер с сивой бородой.— Если форму не укрепить, она же меди не выдержит! Треснет—и пропало все!

— А если завтра снег пойдет, мы обжечь не успеем?— злится малый.—Что, работа не пропала? Меня тогда засекут, не вас!

Рублев стоит на краю ямы и смотрит вниз. Мастера растерянно топчутся на каменном ее дне, а между ними вертлявым чертом мечется малый с бешеными прозрачными глазами.

— Не буду я этого делать,— говорит лысый.

— Не будешь — не надо, можешь убираться,— свирепеет Бориска и обращается к рыжему ученику.— Андрейка, давай заделывай!

— И он не будет заделывать,— упрямо говорит лысый.

От ярости Бориска обмирает, потом берет себя в руки и тихо спрашивает Андрейку:

— Форму заделывать будешь?

— Да не выдержит она меди!— с отчаянием говорит старик.

— Еще слоем надо оплетать,— покраснев почти до слез, бормочет Андрейка.

— Ты меня слушать будешь? Кто здесь главный?— так же тихо повторяет Бориска.

— Еще слоем надо...

Бориска мгновение стоит, будто поперхнувшись, потом отчаянно кричит:

— Федор!

К яме подбегает верзила-дружинник.

— Сечь этого!— указывает на Андрейку Бориска.— Именем князя сечь! Не хочет колокола лить! Приказа моего не слушает! Я вам покажу, кто здесь главный!

Мастера стоят, остолбенев, и глядят на Бориску. Дружинник набрасывается на Андрейку и выкручивает ему руки.

— Нас отец твой не так жаловал,— слабо улыбаясь, говорит бледный, как мел, мастер.

— Ах, отца моего вспомнили?!— ядовито улыбается малый.— Вот во имя отца его и высекут!

Дружинник без труда уволакивает онемевшего от страха Андрейку.

— Давайте форму заканчивать!— вдруг устало говорит Бориска.

Мастера поспешно принимаются за работу. Внезапно осунувшийся, бледный Бориска стоит в оцепенении, покинутый всеми, и с тоской смотрит из ямы на тополь, голый и мертвый перед лицом наступающей зимы.

Наверху мнутся мужики:

— Бориска! Так как же? Мы ждем!

Малый тяжело вздыхает.

— Без меня вкапывайте,— и направляется к форме.

Вместе с угрюмыми литейщиками Бориска из последних сил обмазывает каркас глиной. Работа без сна в течение нескольких ночей сказывается, и он засыпает стоя, прислонившись лицом к мокрому боку формы. Старый мастер толкает его в бок.

— Ступай, ступай, поспи малость,— хмуро говорит он.

Бориска с трудом поднимает набрякшие веки, шатаясь, как пьяный, идет к дырявому навесу, падает на солому и мгновенно проваливается в бездонную темноту, из которой его тут же извлекает чей-то голос:

—Бориска! Бориска, проснись! Бориска!

Он через силу раскрывает слипающиеся глаза и видит: все вокруг белымбело. Ни грязи, ни серой мертвой травы. С неба падают огромные пушистые хлопья снега. Старый мастер трясет малого за плечо.

— Вставай! Снег повалил. Я уже обжиг начал!

Бориска вскакивает и, поддерживая штаны, бросается к яме, на ходу выговаривая мастеру:

— Почему без меня? Какое право?! Я сам знаю когда!

Он подбегает к яме и останавливается, еще не оправившийся ото сна, поддерживая обеими руками сползающие портки. Высокое могучее пламя с гудением и яростью рвется, касаясь острыми языками сумрачного темнеющего неба. Идет снег.

Зима. Уже давно вкопаны высокие толстые столбы по углам черной, закопченной ямы с готовой формой. Над формой сооружена крыша из липовой коры, предохраняющая ее от снега. Вокруг ямы работает множество людей. Заканчивается строительство четырех плавильных печей, расположенных между столбами. Отовсюду к строительной площадке тянутся санные пути, по которым свозят в одну громадную кучу металл для литья. Ползут подводы с медными болванками, волокут веревками куски старого разбитого колокола. У больших весов суетится Бориска — взвешивает серебро. Вокруг стоят мастера и дружинники.

— Маловато сребреца-то!— решительно обращается Бориска к дружиннику.— Скажи князю, пусть не скупится, мало прислал!

— У нас великий князь никогда не скупится,— кривится княжеский сотник Степан.

— Ничего не знаю! Еще полпуда надо!— требует Бориска.

— Какая разница,— усмехается лысый мастер,— полпуда больше, полпуда меньше, когда колокол на пять тыщ пудов потянет.

— А кто секрет колокольной меди знает? Я или ты, может быть!— вспыхивает Бориска. Все замолкают.

— Так передай князю, чтоб не скупился. Полпуда еще надо! — Бориска поворачивается, спускается в яму и, подойдя к работающим внизу, в широкой улыбке растягивает большой рот.

— Ты чего?— спрашивает его старый мастер.

— Я из великого князя сколько хочешь серебра вытрясу,— Бориска в притворном испуге зажимает рот рукой и, тараща глаза, оглядывается, не слышал ли кто.— А колокол-то и не зазвонит! — и он громко смеется булькающим истерическим смехом. Мастерам неловко, и они отводят глаза.

Бориска поднимает голову и видит на краю ямы великого князя. Тот сидит верхом на белом жеребце и смотрит на малого пристально и серьезно.

— Ну смотри!.. — угрожающе тихо выговаривает он и, повернув коня, уезжает.

Бориска растерянно садится на землю. С засыпанного снегом тополя бесшумно снимается ворона. С черных веток тихо сыплется снег...

И снова весна. Ночь. Сполохи пламени освещают яму с колоколом. Вокруг печей, словно черти, орудуют мастера с черными, закопченными лицами. Грозный, все заглушающий гул расплавленного металла поднимается над ямой. В раскрытых дверцах печей, словно солнце, сияет кипящая медь. Раскаленные прутья литейщиков чертят в темноте замысловатые фигуры.

У одной из печей Бориска мешает медь. К нему подбегает Андрейка.

— Вторая и третья печи готовы!

Из темноты появляется потное лицо волосатого литейщика.

— Моя готова!

— Ну, иди, иди! Все готово!—отгоняет Бориску от четвертой печи старик мастер.

Малый оглядывается и вдруг замечает, что строительная площадка окружена тысячной толпой, будто вся Москва пришла смотреть на его работу, а тополь до самой верхушки увешан мальчишками, которые, раскрыв рты, глядят на таинственную и полную смысла работу, кипящую внизу. Волнение сдавливает горло Бориски.

— Ну! Готово все! Ну? Начали, что ли?!— почти с отчаянием кричит старый мастер. Бориска облизывает сухие губы и еле кивает головой.

Литейщики бросаются к печам, пробивают отверстия у их основания, и сияющий металл с неповторимым воющим, свистящим пением и низким многоголосым гудением устремляется по желобам в форму. И вот уже гулко звучит наполняющаяся форма, как огромный звонкий сосуд, в который льют прозрачное жидкое серебро. Склонив голову набок, Бориска прислушивается к этому громыхающему музыкальному шуму сверкающего сплава серебра и меди и, содрогаясь от распирающего сердце напряжения, кричит, захлебываясь от радости. Но не слышно его крика за тревожным нарастающим гулом.

— Заливай! Ура-а-а-а-а! А-а-а-а-а! Господи, помоги! Пронеси! Залива-а-ай!

По темной дороге, задыхаясь и спотыкаясь, бежит толпа людей в долгополой одежде. Они поднимаются по косогору, на вершине которого стоит тополь, озаренный дрожащим светом расплавленного металла, и пробираются сквозь толпу. Это иноки Андроникова монастыря. Впереди всех — Рублев. Тяжело дыша, он протискивается к краю ямы, беспокойным взглядом окидывает площадку, видит Бориску, сжавшегося у плавильной печи, и взгляд его светлеет.

Вечер. На дне остывающей ямы вокруг огромной обуглившейся глыбы стоят мастера. Потрескавшаяся форма отдает свое тепло морозному воздуху, который струится на ней, словно вода.

Ошалевший Бориска первый подходит к форме и отбивает киркой первый кусок. Вслед за ним и остальные принимаются разрушать форму.

Исступленно работает Бориска. Обкалывает спекшуюся землю, разрывает проволочный каркас, крошит твердую, как камень, обожженную глину. Звонко осыпаются закаленные осколки. Рука с киркой застывает во взмахе. На Бориску глядит грозное, черное от нагара медное лицо Егория Победоносца.

Темнеет. Огромный закопченный колокол стоит в яме, а вокруг на теплых еще черепках отбитой формы сидят мастера.

— Ну, денек завтра будет!— вздыхает старый мастер.— Поспать бы надо, а?

Мастера встают. Только Бориска остается сидеть, привалившись к теплому, шершавому колоколу.

— Бориска! Идем!

Малый, не открывая глаз, по-детски чмокает губами и бессвязно бормочет:

— Я сейчас, сейчас, я скоро... здесь я...— и засыпает, прижавшись щекой к своему родному немому детищу.

Мастера поднимаются по мосткам. Лысый мастер зевает и обращается к старому:

— Не пойму я, как ему великий князь доверил все это? Ума не приложу...

И вот наступает наконец долгожданный день. С рассвета весь склон вокруг ямы забит народом, а люди все идут и идут. Москвичи и жители окрестных деревень— все хотят посмотреть на зрелище, каких в жизни на счету.

От колокола, продетые через блоки в столбах, тянутся к вóротам толстые канаты. У каждого ворота ждут знака по тридцать мужиков. У колокола, в яме, среди мастеров — Бориска. Он рассеян, словно обреченный на смерть.

— Ну что? Как? — взволнованно спрашивает его старый мастер.

— Да... да,— невпопад отвечает тот.

— Все, да? Начали?— переспрашивает старик.— Тогда махай. Махай рукой тогда!

Мастера, в последний раз проверив крепления, подымаются из ямы, ставшей им ближе родного дома. Бориска, сжав белые губы, взмахивает шапкой.

Сотни рук напрягаются одновременно, кровью наливаются лица, вздуваются жилы. Звенят, как струны, крепчайшие канаты. И нет ни одного человека рядом с ямой и вокруг, которые бы оставались равнодушными, ожидая появления над землей колокола, с которым связано столько надежд!

И вот наконец он показывается над ямой. Медленно, как бы нехотя, торжественно покачиваясь, он вырастает из нее на диво и на радость народу.

После величайших усилий и огромных свыше всякого описания трудов колокол поднимается над землей, несколько мужиков бросаются перекрывать яму толстыми бревнами, чтоб в случае несчастья, он не смог упасть вниз.

Бориска движется как во сне. Все заняты делом, а он ходит среди мастеров потерянный, путается под ногами и всем мешает. Наконец все готово. Закреплены канаты, прочно подвешен колокол, привязан многопудовый язык. Архиерей в облачении и все духовенство уже на месте. Ждут только великого князя.

К мастерам подъезжает празднично одетый княжеский сотник и сообщает:

— Великий князь прибудет скоро. С послом иностранным задержался.

И вот из-за кремлевских стен появляется пестрая кавалькада. Впереди на разномастных жеребцах великий князь и его высокий иноземный гость. За ними следует богатая многочисленная свита. Народ расступается, пропуская князя и кланяясь в землю. Великий князь и иностранный гость подъезжают к яме и останавливаются. Мастера стоят, сбившись в кучу, и молчат. Наконец старый мастер незаметно острым кулаком выталкивает Бориску вперед. Ничего не понимая, с трудом переставляя ватные ноги, тот идет навстречу князю, останавливается в нескольких шагах, неловко, как-то боком, кланяется и опускает голову.

Князь, сощурившись, оборачивается к послу:

— Вон у меня какие всем заправляют!

Иноземец — высокий, с бритыми, холеными щеками и чудными завитыми кверху усами, в белых накрахмаленных батистовых брыжах на черном камзоле и огромной шляпе с пером — невиданное чудо. Но на него никто не обращает внимания. Посол вежливо улыбается, наклонившись в сторону, слушает переводчика, затем поворачивается к князю и усиленно кивает головой, так ничего толком и не поняв.

— Ну...— через силу улыбается князь.— Давайте.

Бориска ничего не слышит и не видит. Сотник наезжает на него конем и напряженно цедит сквозь зубы:

— Давай, давай, дубина...

Бориска покорно возвращается на место. Здоровенный мужик-литейщик с повязанными волосами, не поворачивая головы, шепчет, возбужденно ухмыляясь:

— Ну что, сам раскачаешь или помочь?

Он крестится, направляется к колоколу и берется за веревку языка.

Над толпой проносится тревожный вздох, и наступает страшная неестественная тишина.

Медленно и неудержимо раскачивается тяжелый колокольный язык. Размах его все шире, все тяжелее.

Князь, как изваяние, окаменел в седле.

Мастера стоят, глядя в землю, превратившись в слух, и не смотрят на колокол — они ждут звука. Только ради него работали они целый год как проклятые, терпели позор и унижения от этого одержимого мальчишки. Бориска широко раскрытыми глазами, не отрываясь, следит за размахом тяжелого языка, но вдруг ноги его слабеют, и он опускается на землю, прямо в весеннюю грязь.

Десятипудовый язык, раскачиваясь, почти касается колокольной щеки. Еще раз, еще... и еще... Все ближе к тяжелой меди, загадочной и безмолвной.

Огромный густой и низкий звук медленно отделяется от вздрогнувшего колокола и зачарованно плывет над пораженной толпой. Другой удар будит многоголосые звонницы, которые отвечают ему нестройным и радостным благовестом. Счастливые люди машут руками, срывают шапки и крестятся на кремлевские купола.

А колокол все гудит и гудит, набирая малиновую силу, звонарь все раскачивает и раскачивает тяжеленный язык и во весь голос восторженно орет что-то.

Князь дергает носом и отворачивается от яркого весеннего солнца. Иноземец же, сняв шляпу, смотрит, улыбаясь, по сторонам и шутливо морщится от оглушительного непрекращающегося гудения.

Бориска поднимается с земли и, судорожно хватая ртом холодный воздух, идет, не разбирая дороги. Народ расступается, глядя на него с радостью и недоверием. Свободные и счастливые слезы льются по искаженному рыданиями мальчишескому лицу. Он спотыкается, и сильные руки подхватывают его. Задыхаясь от слез, Бориска прижимается к чьей-то груди, пахнущей дымом и мужицким потом, и слышит странный хриплый голос, успокаивающий и невнятный:

— Не надо, не надо... Вот и все... ну и хорошо... Видишь, как все получилось... ну и хорошо.— Андрей дрожащими руками гладит малого по волосам, по тонкой шее и худой, как у подростка, спине.— Вот и хорошо... Вот и пойдем мы с тобой вместе... Ну чего ты?.. Я иконы писать, ты — колокола лить... А?.. Пойдем?.. Пойдем с тобой в Троицу, пойдем работать... Какой праздник-то для людей... Какую радость сотворил и еще плачет...

Андрей поднимает глаза и встречается взглядом с Даниилом Черным.

Возникают и тают нежные голубые и пепельные пятна, пульсируя и сменяя друг друга в настойчивом повторении. Изумрудные приплески и жаркая охра, потрескавшаяся за пятьсот лет. Прозрачный голубец, ограниченный оливковой от времени охрой. Мягкие переливы охряных и золотых пространств, словно залитые солнцем осенних лесов, синева неба, окрасившая складки одежд, упавших и застывших жестким контуром, перламутровая нежность прозрачных мазков, легких, туманно-голубых, словно лесные дали, гранатово-розовых, как сентябрьский осиновый лист, тускло-фиолетовых, схожих на темную глубину воды, подернутую рябью, грозящей непогодой...

В дымчатые чистые и милые своей прозрачностью приплески вплетается четкий и размеренный узор фресковых орнаментов. Линии и контуры двоятся, множатся, льются и переплетаются, пересекают и уничтожают друг друга в осмысленной непоследовательности.

Мягкие, словно волшебные лекала, изгибы рук и будто наполненные ветром покровы, завершенные неожиданными складками, похожими на смятую жесть...

«Страшный суд». Льются мокрые и тяжелые волосы Марфы в простом бабьем сарафане. В протянутой руке она держит корабль свободно и с выражением необычайной значительности, ибо корабль этот — души погибших на водах. И слышен плеск воды и приглушенные туманом тоскливые призывы, безнадежные и горестные: «Марфа-а-а-а! Плыви-и-и-и-и! Ма-а-а-рфа-а!»

Торжественно и скорбно проплывают прекрасные лица женщин, возведенных Андреем в сонм Праведных Жен по праву прихоти освобожденной фантазии. Они двигаются друг за другом скорбной вереницей в надежде на спасение через унижение своей души, и, как биение сердца, гулко отдаются удары зазубренной татарской сабли в удивительной тишине.

Одна за другой возникают перед нами иконы и фрески — прозрачные и строгие, нежные и жесткие одновременно...

И переплетаясь с ними, делая понятным и бесконечно простым путь от возникновения замыслов Андрея вплоть до их воплощения, бьются наравне с видимым звуки и музыка природы. Та, которую слышал Андрей в минуты зарождения в нем высоких и светлых образов.

Торжество линий, благородство цвета, выношенные в страдании, вытесняются шумом битвы, треском пожаров, гудением пчел над снежными гречишными полями — пением земли, которая вынудила Андрея на самозабвенную любовь к лазурному голубцу, бирюзовому приплеску, к радостному соседству охряных скал с синей тяжестью ангельских одеяний.

И вот, наконец, «Троица» — смысл и вершина жизни Андрея. Спокойная, великая, исполненная трепетной радости перед лицом человеческого братства. Физическое разделение единого существа натрое и тройственный союз, обнаруживающий поразительное единодушие перед лицом будущего, распростертого в веках.

Ритм свободно падающей с плеч одежды, контуры которой то резко следуют излому желтой горы с сосново-оранжевыми плоскостями каменных сколов, то плавно и медленно летят, скользят по васильково-голубой поверхности, уже начинающей накапливать бледно-лиловый и дымчато-пурпурный, рассеченной вековой паутиной трещин, которая лишь умножает и без того невозможную красоту иконы.

А до нашего слуха снова и снова доносится эхо умершего времени, напоминающего нам минуты рублевского вдохновения и мгновения, в которые рождались его поразительные замыслы.

Но вот на фоне светлого с остатками золота неба «Троицы» появляются редкие вспышки дождевых капель, которые учащаются, свиваются в сверкающие потоки ливня, и сполохи отдаленной грозы просвечивают их насквозь. Слышится ровный и однообразный шум дождя, и за его стеной возникают серые от ливня луга, поворот реки в свинцовой под ветром ряби и спутанные лошади, неподвижно стоящие под дождем в мокрой траве, у самой воды.

В. Г. ПАШУТО,
доктор исторических наук

Возрожденный Рублев

Наконец-то вынесен из тесных музеев, монастырей и храмов, очищен от вековой копоти свечей и лампад и передан народу великий Андрей Рублев. Могут сказать, что это уже сделали историки, искусствоведы, реставраторы. Да, их заслуги огромны. Но они только подготовили почву.

Этот сценарий — вид художественной историографии. Воплощенный в фильм, он получит неизмеримо более широкое распространение, чем научные и научно-популярные труды исследователей. Вспомним Ледовое побоище, Петра, броненосец «Потемкин»...

Потому так велика гражданская ответственность сценаристов перед исторической наукой, перед искусством, перед народом.

Прежде всего об исторической достоверности сценария. Это не фантастическое, а художественно-историческое произведение. А. Рублев должен действовать в условиях, характерных для его эпохи, а сценарий — гармонически сочетать историческое и художественное обоснование его образа.

Говоря об исторической обоснованности, напомним, что А. Рублев родился незадолго до славной победы русского народа над Ордой — Куликовской битвы (1380), а умер в разгар четвертьвековой феодальной войны (1425—1453), принесшей победу объединительной политике московского правительства. На годы жизни А. Рублева падают и другие события, в которых народ сказал свое решающее слово — народные восстания в Москве (1382), в Новгороде (1418) и др. Поднималась из руин, строила новые города, осваивала поля и леса, постепенно высвобождаясь из-под гнета Орды, родная страна. Грюнвальдская победа славян и литовцев (1410) блеснула первой зарницей освобождения народов от ига немецкого ордена.

А. Рублев — монах. Чтобы проникнуть в его духовный мир и взглянуть на Русь его глазами, надо было оценить роль тогдашней православной церкви. Еще в XIII веке русская церковь получила от ханов Орды специальные жалованные грамоты-ярлыки. Имущество церковников ханы объявили неприкосновенным за то, что те «правым сер[д]цем богови за нас и за племя наше молятся и благословляют нас».

Вот почему официальная церковь вплоть до полного свержения ордынского ига держалась осторожно, не уклоняясь, впрочем, от славословия бесспорных побед Руси над Ордой, зарабатывая на этом моральный капитал. Вместе с тем церковь приумножала свои земельные богатства и угнетала подвластных крестьян. Простой народ не раз поднимался на церковников с оружием в руках, изгонял монахов-колонизаторов — основателей монастырей, жег церковное добро, даже сокрушал иконы. Церковь жестоко карала непокорных, подавляла еретическое вольнодумство народа.

Сценарий хронологически ограничен 1400—1424 годами; на первую часть (до 1408 г.) приходится юность героя, расцвет его дарования и творческий кризис; вторая — о его возрождении к жизни и труду.

Что же является центральным в этом фильме? Мы видели немало историко-художественных фильмов, снятых как бы из окна княжеского терема или царского дворца... Быть может, на этот раз съемочная камера окажется в монастыре? Нет, сценаристы поняли, что светоч национального искусства А. Рублев потому и велик, что он не затворник.

Народ — в центре сценария, где почти все происходит на людях. Это хорошо, ибо в народе — источник творчества, гуманизма А. Рублева.

Народ — носитель идеи национального освобождения, которое не за горами. В этом смысле глубоко символичен пролог: после Куликовской битвы власть Орды еще держалась, но как в седле татарин с пробитой стрелой грудью. Народ уверен в недолговечности ига («Тоска»).

Народ — носитель социального протеста — в образах беглого бунтаря-смолянина, опасного для власти обличителя-скомороха, поджигателя («Скоморох», «Тоска», «Праздник»), порывы народных восстаний в Новгороде и Пскове достигают А. Рублева.

Народ — творец и умелец. Жизнью, счастьем, непокоем своим отстаивающий творчество (пролог второй части, «Ослепление», «Колокол»).

Тема труда, социального и национального протеста крестьянина, бедняка вообще — основа действий, развития образа главного героя.

Эта тема решена глубоко и многопланово.

Стремлениям народа противостоит политически раздробленная государственная власть. Это сила, враждебная истинной красоте («Охота»), народу-зодчему («Ослепление»), народу-жизнелюбцу («Праздник»), народу, угнетенному Ордой («Нашествие»).

Народ пухнет с голоду, а великие стяжатели и обиралы-монастыри богатеют («Бабье лето»), в них готов стол и дом проходимцам вроде Кирилла; они — ростовщики и мироеды. Показано это сочно и убедительно.

Наконец, Орда — сила, враждебная Руси, ее народу. Сценаристы показывают угнетательскую роль Орды, разорение ею городов, надругательство над людьми, над творчеством. Орда иссушает душу народа. Она — наследница кровавой империи Чингис-хана, чьи завоевательские походы, ничего не дав монгольскому народу, принесли горе и разрушение множеству стран. Ордынская тема проходит от пролога к разорению Владимира.

Сценарий А. Кончаловского и А. Тарковского пронизан дыханием эпохи. Не обязательно, рисуя все главные ее события, он точен: касаясь их, он обосновывает появление провозвестника возрождения России в ту пору, когда ее народ с мечом в руках еще только отстаивал свое право на национальное существование.

Оценка образа Рублева — дело не простое. В исторической и искусствоведческой литературе существует множество разнообразных мнений. Это и понятно, если учесть крайнюю скудость дошедших сведений. Мне представляется, что три момента должны быть приняты во внимание.

А. Рублев-иконописец ценился властью и церковью как создатель средств художественной проповеди социальной гармонии, примирения и братства в настоящем, в мире угнетения бедного богатым.

А. Рублев был ценим народом как носитель художественно выраженного утопического идеала истинного братства в будущем; простые люди видели в его творениях отражение своей веры в самосохранение на земле, воли к бытию в аду современного зла и насилия.

Сам А. Рублев творил по официальному заказу власти, должно быть, веря в правоту надежд народа, черпая в них вдохновение.

Сила сценария в том, что художественное и социальное обоснования образа совпадают или по крайней мере сопрягаются на обоих этапах творчества иконописца.

Что видит А. Рублев в жизни? Несправедливость. Несправедливость корыстной церкви, разорительной власти, угнетательской Орды. От нее самое страшное: гибель созданного — «снег в храме». Все это, по мысли сценаристов, повергло А. Рублева в отчаяние, вызвало творческий кризис: не в силах убедить людей в том, что они люди, он бросает кисть.

Сценаристы решили и гораздо более трудную задачу, раскрыв духовное возрождение художника. Поверить этому возрождению помогают творческие споры с Феофаном Греком, которые он вел еще в первой части, наличие антипода — в образе бездарного Кирилла, а главное, сами произведения А. Рублева: ведь он ломает каноны, и русские и византийские, он — новатор — вводит доброго человека в икону, очеловечивает церковный образ. Это шаг на пути высвобождения искусства из-под эгиды церкви. Мало этого.

Если уже в первой части воспитание чувств А. Рублева основывалось на фактах социально-значимых и веских, то во второй части этот переживший годы вынужденного бездействия, мыслящий и зрелый человек проходит трудные ступени обновления в гуще народной жизни. Он видит протест и горе голодных крестьян и рождение человека, окруженного их сердечным участием («Бабье лето»); он видит этот народ — деятельный, смекалистый, жизнелюбивый — в образах старшего поколения: крестьян, ремесленников, несломленных бунтарей («Тоска»); наконец, жизнь сталкивает его с молодыми людьми из народа — порывистыми, весенними, поэтичными,— преемниками отцов («Колокол»). Рублев возрождается. Он нужен этим людям, которые верят в свое будущее, в будущее страны.

При воплощении сценария в фильм его общественно-политические, социальные акценты могут быть, пожалуй, еще несколько усилены. Можно допустить, например, что выступление А. Рублева против византийских традиций встретило первоначально недоверие, вызвало споры, даже протесты. В последней сцене колокол мог бы стать не только символом творчества: в мыслях народа он неразрывно связан с вечевой борьбой и против ига Орды и против несправедливой власти князей, бояр, дворян.

Фильм по этому сценарию должен раскрыть глубокие, давние истоки великой русской живописи; будет учить понимать ее художественную, общественную, социально-психологическую сущность.

Он покажет рождение и развитие русского гуманизма, который, вводя мыслящего и чувствующего человека в литературу и искусство, постепенно ломал церковный догматизм, сковывавший творческую мысль. Рисуя косную православную церковь в истинном свете, фильм послужит научному просветительству, умной и тонкой антирелигиозной пропаганде.

Наконец, выйдя на международный экран, он познакомит зрителя с богатствами нашей культуры, он будет служить живым опровержением измышлений идеологов антикоммунизма, которые отрицают народные, национальные, самобытные истоки культуры России, возводя ее к зарубежным рецепциям.

Андрей Рублев — торжество бессмертия истинно народного творчества.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А06091. Подписано к печати 24/IV 1964 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆. Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 17,5. Тираж 27950 экз. Заказ 3131

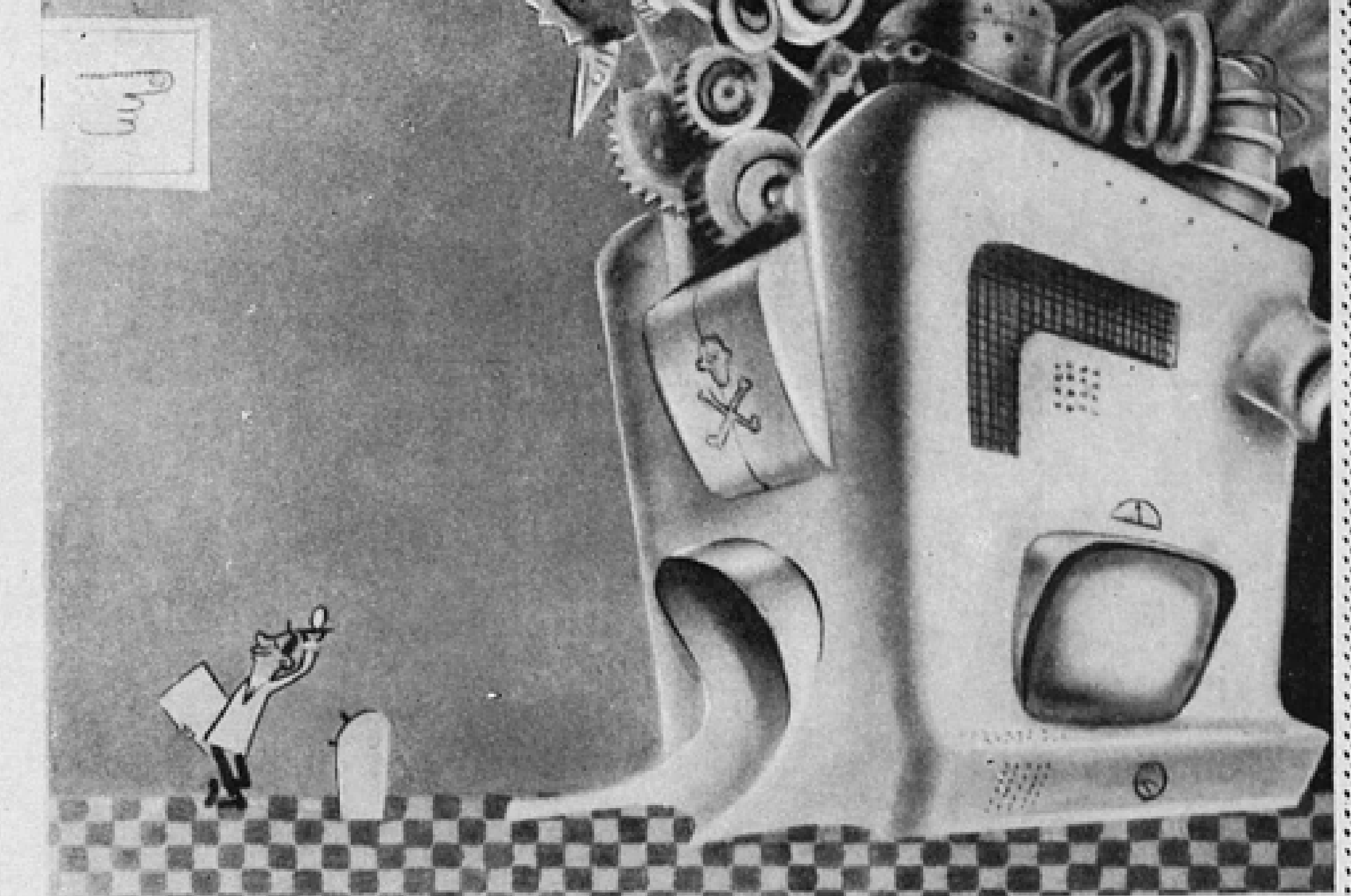
Московская типография № 2 «Главполиграфпрома» Государственного комитета Совета Министров СССР по печати Москва, Проспект Мира, д. 105

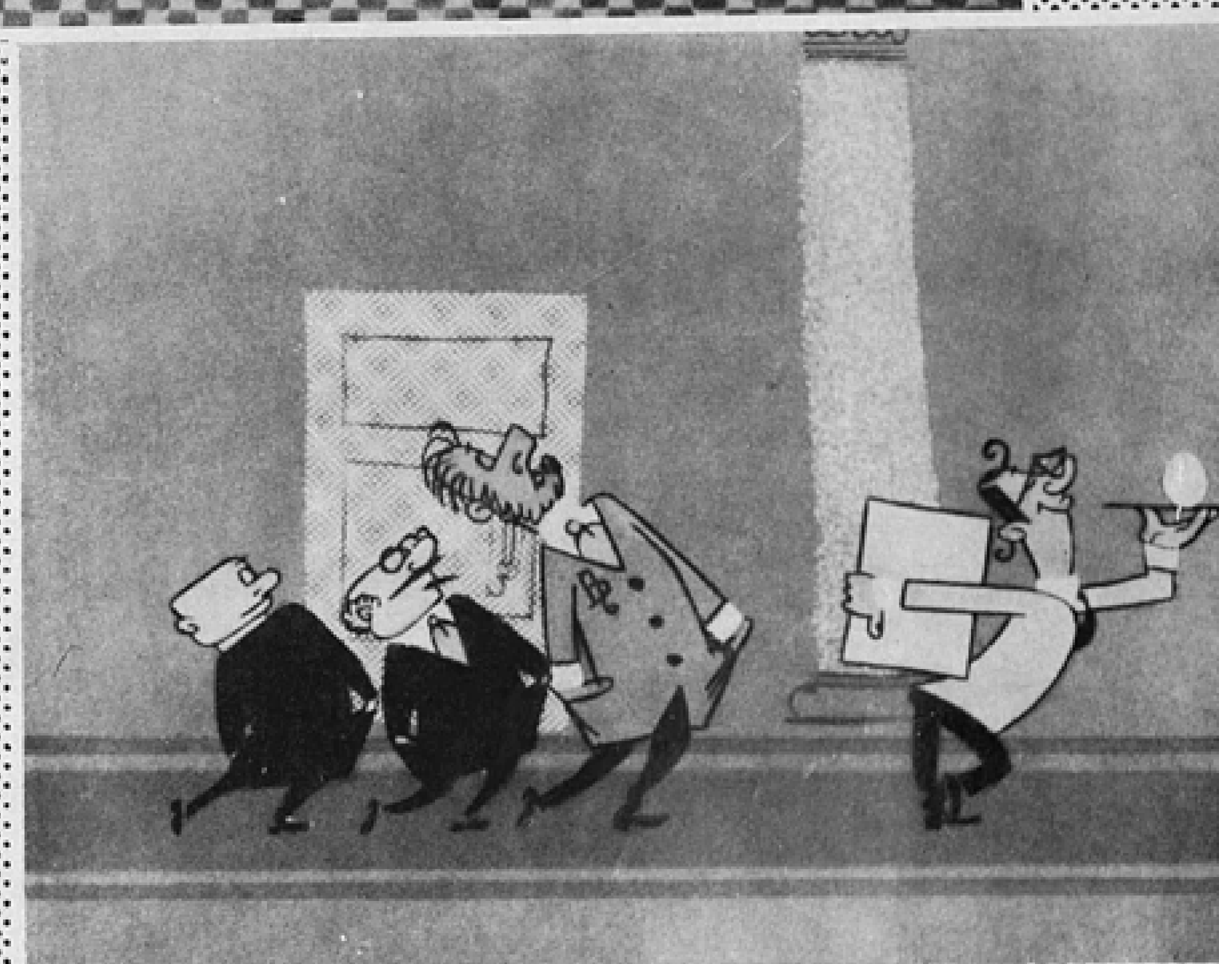
Цена 1 руб.

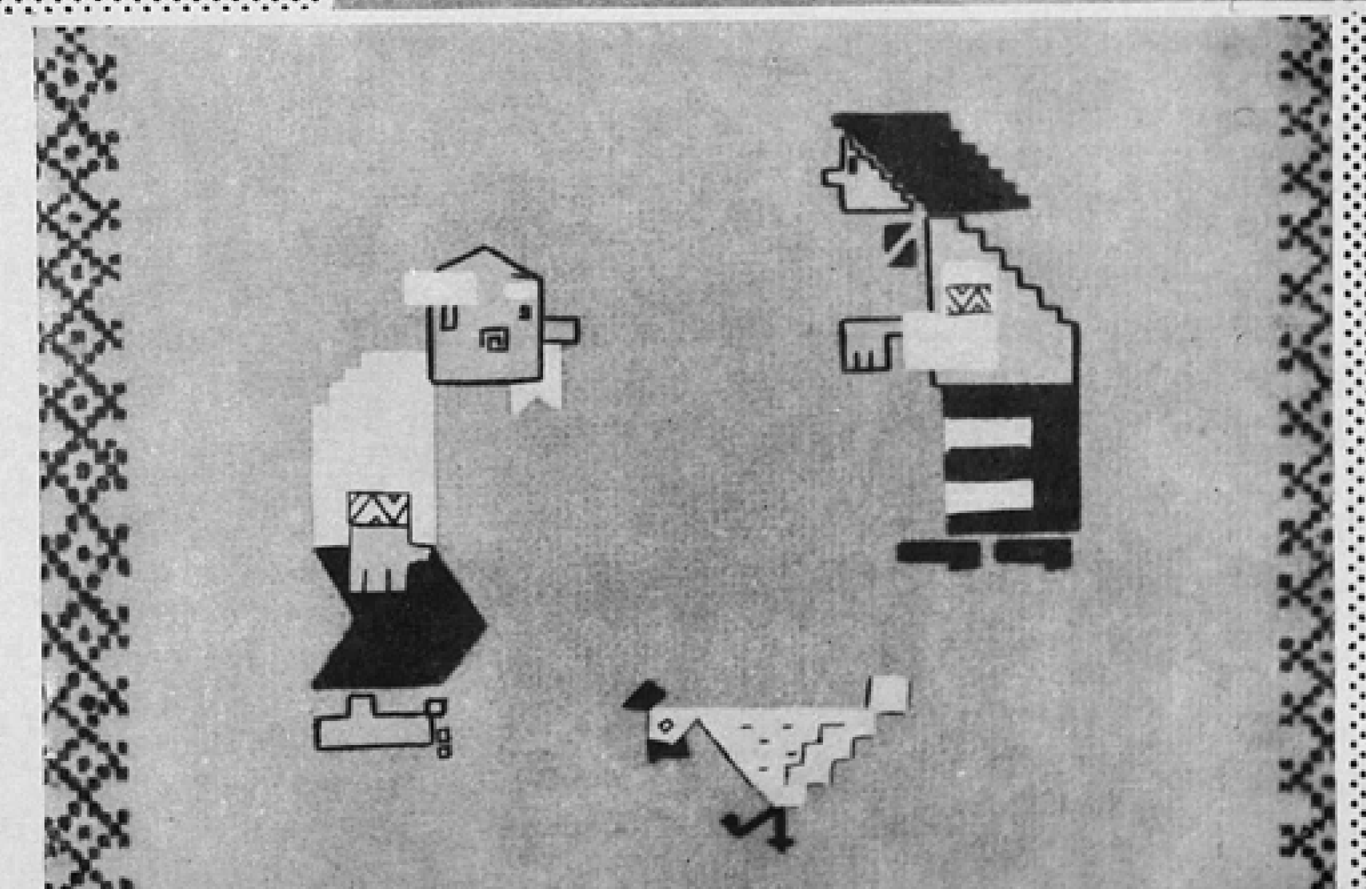
«ЗОЛОТОЕ ЯИЧКО»

Мультфильм, созданный на Киевской студии научно-популярных фильмов в 1963 году.

Автор сценария М. Татарский, режиссер И. Лазарчук, художник-постановщик Е. Рабинович, художник Е. Зелинский, композитор А. Муха.







Индекс
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1964 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.